ARNOLD HAUSER

HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y DEL ARTE





Arnold Hauser se constituyó en un clásico desde que apareció en 1951 su *Historia Social de la literatura y el arte*. Pocos libros han tenido, en efecto, tal éxito de crítica y público en los últimos años. La perspectiva sociológica que Hauser aplicó a la historia de la cultura es ya parte del sistema conceptual de todo hombre que merezca llamarse “culto”. “El arte y la literatura, a partir del paleolítico, hasta el cine moderno y el arte de Picasso y Dalí, es considerado como florecimiento siempre imprevisible, pero condicionado por el ambiente y por una complicada combinación de premisas económicas y sociales.” El arte y la literatura son un producto social y no pueden estudiarse sino en relación con los demás aspectos de la sociedad en que vive el artista: religión, economía, política…



Arnold Hauser

Historia Social de la literatura y del arte

ePub r1.0

Yorik 10.07.14

Título original: *The Social History of Art*

Arnold Hauser, 1951

Traducción: A. Tovar y F. P. Varas-Reyes

Editor digital: Yorik

ePub base r1.1

PREÁMBULO

Al presentar a los lectores de habla hispana la traducción del libro de Arnold Hauser creemos enriquecer nuestra bibliografía moderna sobre temas de arte. En efecto; se trata de una obra nueva, en la que no hay que buscar la utilidad inmediata del manual que sirve para el estudio y el repaso; sino una orientación inédita casi por completo.

El arte y la literatura, a partir del Paleolítico, y hasta el cine moderno, el arte de Picasso y Dalí, es considerado como el florecimiento siempre imprevisible, pero condicionado por el ambiente y por una complicada combinación de premisas económicas y sociales. Las raíces sociales del arte y de la literatura es lo que constituye el tema, de esta gran síntesis.

Al llamarla síntesis no hemos querido sino adaptarnos al pensamiento originario del autor. Pero no se entienda bajo esa palabra algo que fuera como un compendio o resumen hecho sobre unas pocas obras fundamentales. Los problemas han sido profundamente pensados, y de largos desvelos sobre libros de historia del arte y de economía y sociología surge una especie de ciencia nueva, que arroja luz sobre el pasado intelectual de la humanidad. En la síntesis, el autor no ha intentado recogerlo todo: estudia al Greco, pero no cita a Velázquez ni a Goya, por ejemplo. Hauser se ha fijado en puntos fundamentales y ha construido un gran cuadro, con pincelada rápida y genial. En ese cuadro cabe situar los creadores y los temas que no han sido desarrollados, y una interpretación sociológica y aun económica del arte podrá completar la síntesis con nuevas monografías.

El autor, hombre ante todo de nuestra época, estudia el pasado como medio de comprender el presente. El libro se va haciendo más rico, más original, más apasionante, a medida que nos acercamos a la edad contemporánea. La mitad de la obra está dedicada a los siglos XVIII y XIX, con una ojeada, que sólo lamentamos sea relativamente breve, a la actualidad. Nacido en Hungría, en 1892, Hauser estudió en Budapest, en París y, ya después de la primera guerra mundial y de una estadía de dos años en Italia, en Berlín. Se establece luego en Viena, y en 1938 se traslada a Londres. Desde 1948 es súbdito británico. Su libro ha surgido, en más amplias proporciones, del encargo de una sociología del arte que ha tiempo le hiciera Karl Mannheim. La obra apareció primero en inglés (1951) y oigo más tarde en alemán (1953). Los traductores hemos tenido presentes ambos textos.

El éxito del libro ha sido mundial verdaderamente. La Asociación de críticos alemanes, de Berlín, le concedió el premio literario de 1953-1954, considerándolo como "una de las más importantes creaciones intelectuales de mediados de nuestro siglo". Thomas Mann, en 1952, escribió al editor norteamericano del libro lo siguiente: "Lo extenso de la erudición del autor es asombroso. A pesar de la necesidad de reducirse que le imponía la tremenda extensión del tema, más de una vez logra panoramas capitales en las descripciones de varios fenómenos con toda su complejidad y su contradicción. Su

brillante estudio sobre Shakespeare y su retrato de Tolstoi, por ejemplo, están entre las mejores páginas que yo haya leído nunca sobre la compleja naturaleza del hombre de genio.” La edición portuguesa (1954), la italiana (iniciada el año 1955), la holandesa y la ya anunciada en Francia, prueban este éxito extraordinario.

Los maestros de Arnold Hauser, directos o indirectos, los ha citado él mismo: Bergson y Simmel, el historiador del arte Max Dvorak, Wölfflin y Lanson, Goldschmidt y Troeltsch, Max Weber y… el cine, al que se ha dedicado asiduamente desde los tiempos de Viena.

La futura historia del arte le deberá más de un concepto: con razón reclama Hauser como una conquista sólo posible en nuestro tiempo la del Manierismo, *que él salva de la depreciación que lleva consigo el término* amaneramiento, *para rotular la época que va del Renacimiento al Barroco, y englobar así en páginas maravillosas a Cervantes, Shakespeare, Tintoretto, Bruegel…*

Creemos que el lector de nuestra lengua nos agradecerá el esfuerzo realizado en esta edición. Los traductores confesamos haber efectuado nuestra tarea a trozos, con admiración entusiasta; siempre sin fatiga y sin cansancio. Cuando uno disiente del autor, la lucha con sus ideas y su modo de ver también es fecunda.

LOS TRADUCTORES.

I

TIEMPOS PREHISTÓRICOS

1

PALEOLÍTICO

MAGIA Y NATURALISMO

La leyenda de la Edad de Oro es muy antigua. No conocemos con exactitud la razón de tipo sociológico en que se apoya la veneración por el pasado; es posible que tenga sus raíces en la solidaridad familiar y tribal o en el afán de las clases privilegiadas de basar sus prerrogativas en la herencia. Como quiera que sea, la convicción de que lo mejor tiene que ser también lo más antiguo es tan fuerte aún hoy, que muchos historiadores del arte y arqueólogos no temen falsear la historia con tal de mostrar que el estilo artístico que a ellos personalmente les resulta más sugestivo es también el más antiguo.

Unos —los que creen que el arte es un medio para dominar y subrayar la realidad— dicen que los más antiguos testimonios de la actividad artística son las representaciones estrictamente formales, que estilizan e idealizan la vida; otros —los que creen que el arte es un órgano para entregarse a la naturaleza— afirman que estos testimonios más antiguos son las representaciones naturalistas, que aprehenden y conservan las cosas en su ser natural. Dicho de otro modo: unos, siguiendo sus inclinaciones autocráticas y conservadoras, veneran como más antiguas las formas decorativas geométrico-ornamentales; otros, de acuerdo con sus tendencias liberales y progresistas, veneran como más antiguas las formas expresivas naturalistas e imitativas[1].

Los testimonios que todavía quedan del arte primitivo demuestran de modo inequívoco, y en forma cada vez más convincente a medida que progresa la investigación, la prioridad del naturalismo. Por ello resulta cada vez más difícil sostener la teoría de la originariedad del arte apartado de la vida y estilizador de la realidad[2].

Pero lo más notable del naturalismo prehistórico no es que sea más antiguo que el estilo geométrico, que da la impresión de ser más primitivo, sino que muestre ya todos los estadios de evolución típicos de la historia del arte moderno. El naturalismo prehistórico no es en absoluto el fenómeno instintivo, incapaz de evolución y ahistórico, que los investigadores obsesionados por el arte formal y rigurosamente geométrico quieren presentar.

El naturalismo prehistórico es un arte que avanza desde una fidelidad lineal a la naturaleza —fidelidad en la que las formas individuales están todavía modeladas un poco rígida y laboriosamente— hasta una técnica más ágil y sugestiva, casi impresionista, y que sabe dar una forma cada vez más pictórica, instantánea y aparentemente espontánea a la impresión óptica que pretende presentar. La corrección y la exactitud del dibujo alcanzan

un nivel de virtuosismo tal que llegan a dominar actitudes y aspectos cada vez más difíciles, movimientos y gestos cada vez más ligeros, escorzos e intersecciones cada vez más osados. Este naturalismo no es en absoluto una fórmula fija, estacionaria, sino una forma viva y movible, que intenta reproducir la realidad con los medios más variados, y ejecuta sus tareas unas veces con la mayor destreza y otras con mínima habilidad. El estado de naturaleza instintiva y confusa ha sido ya ampliamente rebasado, pero queda todavía un largo trecho para llegar al período de civilización creador de fórmulas rígidas y fijas.

Nuestra perplejidad ante este fenómeno, que es sin duda el más extraño de toda la historia del arte, es tanto mayor cuanto que no existe paralelo alguno entre este arte prehistórico y el arte infantil o el arte de la mayor parte de las razas primitivas actuales. Los dibujos infantiles y la producción artística de las razas primitivas contemporáneas son racionales, no sensoriales; muestran lo que el niño y el artista primitivo conocen, no lo que ven realmente; no dan del objeto una visión óptica y orgánica, sino teórica y sintética; combinan la vista de frente con la vista de perfil o la vista desde lo alto, sin prescindir de nada que consideran atributo interesante del objeto, y aumentan la escala de lo que es importante biológicamente o importante como motivo, pero descuidan todo lo que no juega un papel directo en el conjunto del objeto, aunque sea por sí mismo susceptible de despertar una impresión.

Por otra parte, la característica más peculiar de los dibujos naturalistas del Paleolítico es que ofrecen la impresión visual de una manera tan directa y pura, tan libre de añadidos o restricciones intelectuales, que hasta el Impresionismo moderno apenas nos es posible encontrar un paralelo a este arte en el arte posterior. En este arte prehistórico descubrimos estudios de movimientos que nos recuerdan ya las modernas instantáneas fotográficas; esto no lo volveremos a encontrar hasta las pinturas de un Degas o un Toulouse-Lautrec. Por ello, a los ojos no adiestrados por el Impresionismo estas pinturas tienen que parecerles en muchos casos mal dibujadas e incomprensibles. Los pintores del Paleolítico eran capaces todavía de ver, simplemente con los ojos, matices delicados que nosotros sólo podemos descubrir con ayuda de complicados instrumentos científicos.

Tal capacidad desaparece en el Neolítico, en el cual el hombre sustituye la inmediatez de las sensaciones por la inflexibilidad y el estatismo de los conceptos, Pero el artista del Paleolítico pinta todavía lo que está viendo realmente; no pinta nada más que lo que puede recoger en un momento determinado y en una ojeada única. El no sabe nada todavía de la heterogeneidad óptica de los varios elementos de la pintura ni de los métodos racionalistas de la composición, caracteres estilísticos que a nosotros nos son tan familiares por los dibujos infantiles y por el arte de las razas primitivas. Y, sobre todo, el artista del Paleolítico no conoce la técnica de componer un rostro con la silueta de perfil y los ojos de frente. La pintura paleolítica llega, al parecer sin lucha, a la posesión de la unidad de percepción visual conseguida por el arte moderno a costa de esfuerzos seculares; es cierto que la pintura paleolítica mejora sus métodos, pero no los cambia, y el dualismo de lo

visible y lo no invisible, de lo visto y lo meramente conocido, le es siempre completamente ajeno.

¿Cuál era la razón y el objeto de este arte? ¿Era este arte expresión de un gozo por la existencia, gozo que impulsaba a repetirla y conservarla, o era la satisfacción del instinto de juego y del placer por la decoración, del ansia de cubrir superficies vacías con líneas y formas, con esquemas y adornos? ¿Era fruto del ocio o tenía un determinado fin práctico? ¿Debemos ver en él un juguete o una herramienta, un narcótico y un estimulante, o un arma para la lucha por el sustento? Sabemos que este arte es un arte de cazadores primitivos, que vivían en un nivel económico parasitario, improductivo, y que tenían que recoger o capturar su alimento y no creárselo por sí mismos; un arte de hombres que, según todas las apariencias, vivían dentro de moldes sociales inestables, casi enteramente inorganizados, en pequeñas hordas aisladas, en una fase de primitivo individualismo, y que probablemente no creían en ningún dios, en ningún mundo ni vida existentes más allá de la muerte.

En esta fase de vida puramente práctica es obvio que todo girase todavía en torno a la nuda consecución del sustento. No hay nada que pueda justificar la presunción de que el arte sirviera para otro fin que para procurar directamente el alimento. Todos los indicios aluden a que este arte servía de medio a una técnica mágica y, como tal, tenía una función por entero pragmática, dirigida totalmente a inmediatos objetivos económicos. Pero esta magia no tenía sin duda nada en común con lo que nosotros entendemos por religión; nada sabía, al parecer, de oraciones, ni reverenciaba fuerzas sagradas, ni estaba relacionada con ningún género de creencias ni con ningún ser espiritual trascendente. Faltaban, por tanto, las condiciones que han sido señaladas como mínimas de una auténtica religión[3]. Era una técnica sin misterio, un mero ejercicio, un simple empleo de medios y procedimientos, que tenía tan poco que ver con misticismos o esoterismos como nuestra actitud al colocar una ratonera, abonar la tierra o tomar un hipnótico.

Las representaciones plásticas eran una parte del aparejo técnico de esa magia; eran la “trampa” en la que la caza tenía que caer; o mejor, eran la trampa con el animal capturado ya, pues la pintura era al mismo tiempo la representación y la cosa representada, era el deseo y la satisfacción del deseo a la vez. El pintor y cazador paleolítico pensaba que con la pintura poseía ya la cosa misma, pensaba que con el retrato del objeto había adquirido poder sobre el objeto; creía que el animal de la realidad sufría la misma muerte que se ejecutaba sobre el animal retratado. La representación pictórica no era en su pensamiento sino la anticipación del efecto deseado; el acontecimiento real tenía que seguir inevitablemente a la mágica simulación; mejor todavía, estaba ya contenido en ella, puesto que el uno estaba separado de la otra nada más que por el medio supuestamente irreal del espacio y del tiempo. El arte no era, por tanto, una función simbólica, sino una acción objetivamente real, una auténtica causación. No era el pensamiento el que mataba, no era la fe la que ejecutaba el milagro; el hecho real, la imagen concreta, la caza verdadera dada

a la pintura eran las que realizaban el encantamiento. Cuando el artista paleolítico pintaba un animal sobre la roca, creaba un animal verdadero. El mundo de la ficción y de la pintura, la esfera del arte y de la mera imitación, no eran todavía para él una provincia especial, diferente y separada de la realidad empírica; no enfrentaba todavía la una a la otra, sino que veía en una la continuación directa e inmediata de la otra.

El artista paleolítico adoptaba sin duda ante el arte la misma actitud del indio sioux, de que habla Lévy-Bruhl, que dijo de un investigador al que vio preparar unos bocetos: "Sé que este hombre ha metido muchos de nuestros bisontes en su libro. Yo estaba presente cuando lo hizo, y desde entonces no hemos tenido bisontes"[4]. La idea de que esta esfera del arte es continuación directa de la realidad ordinaria no desaparece nunca completamente, a pesar del predominio posterior de la intención artística, la cual se opone al mundo de la realidad. La leyenda de Pigmalión, que se enamora de la estatua que ha creado, procede de esta misma actitud mental. De ella da también testimonio el hecho de que, cuando el artista chino o japonés pinta una rama o una flor, su pintura no pretende ser una síntesis y una idealización, una reducción o una corrección de la vida, como en las obras del arte occidental, sino simplemente una rama o un capullo más del árbol real. También nos hablan de esta misma concepción las anécdotas y fábulas de artistas que nos relatan, por ejemplo, cómo las figuras de una pintura pasan, a través de una puerta, a un paisaje real, a la vida real. En todos estos ejemplos las fronteras entre el arte y la realidad desaparecen. En el arte de los tiempos históricos la continuidad de los dos terrenos es una ficción dentro de la ficción, mientras que en las pinturas del Paleolítico es un simple hecho y una prueba de que el arte está todavía enteramente al servicio de la vida.

Cualquier otra explicación del arte paleolítico —la que lo interpreta, por ejemplo, como una forma ornamental o expresiva— es insostenible. Hay toda una serie de datos que se oponen a tal interpretación. Sobre todo el hecho de que las pinturas estén a menudo completamente escondidas en rincones inaccesibles y totalmente oscuros de las cavernas, en los que no hubieran podido de ninguna manera ser una "decoración". También habla contra semejante explicación el hecho de su superposición a la manera de los palimpsestos, superposición que destruye de antemano toda función decorativa; esta superposición no era, sin embargo, necesaria, pues el pintor disponía de espacio suficiente. El amontonamiento de una figura sobre otra indica claramente que las pinturas no eran creadas con la intención de proporcionar a los ojos un goce estético, sino persiguiendo un propósito en el que lo más importante era que las pinturas estuviesen situadas en ciertas cavernas y en ciertas partes específicas de las cavernas, indudablemente en determinados lugares considerados como especialmente convenientes para la magia. Estas pinturas no podían tener, pues, una intención ornamental, ni responder a necesidades de expresión o comunicación estéticas, puesto que eran ocultas en vez de ser expuestas a la contemplación.

Como se ha hecho notar, hay, efectivamente, dos motivos diferentes de los que derivan

las obras de arte: unas se crean simplemente para que existan; otras, para que sean vistas[5]. El arte religioso, creado exclusivamente para honrar a Dios, y, más o menos, toda obra de arte destinada a aliviar el peso que gravita sobre el corazón del artista, comparten con el arte mágico del Paleolítico esta tendencia a operar de manera oculta. El artista paleolítico, que estaba interesado únicamente en la eficacia de la magia, seguramente sentiría una cierta satisfacción estética en su labor, por más que considerase la cualidad estética simplemente como medio para un fin práctico. La relación entre mímica y magia en las danzas culturales de los pueblos primitivos refleja más claramente aún este hecho. Así como, en estas danzas, el placer de la ficción y la imitación está difundido con la finalidad mágica, también el pintor prehistórico pintaría los animales en sus actitudes características con gusto y satisfacción, a pesar de su entrega al propósito mágico de la pintura.

La mejor prueba de que este arte perseguía un efecto mágico y no estético, al menos en su propósito consciente, está en que en estas pinturas los animales se representaban frecuentemente atravesados con lanzas y flechas, o eran atacados con tales armas una vez terminada la obra pictórica. Indudablemente se trataba de una muerte en efigie. Y que el arte paleolítico estaba en conexión con acciones mágicas lo prueba, finalmente, la representación de figuras humanas disfrazadas de animales, la mayoría de las cuales se ocupa indiscutiblemente de ejecutar danzas mágico-mímicas. En estas pinturas, sobre todo en las de Trois-Frères, encontramos reunidas máscaras de animales combinados, que serían por completo inexplicables sin una intención mágica[6]. La relación de las pinturas paleolíticas con la magia nos ayuda también excelentemente a explicar el naturalismo de este arte. Una representación cuyo fin era crear un doble del modelo —es decir, no simplemente indicar, imitar, simular, sino literalmente sustituir, ocupar el lugar del modelo — no podía ser sino naturalista. El animal que estaba destinado a ser conjurado en la vida real tenía que aparecer como el doble del animal representado; pero sólo podía presentarse así si la reproducción era fiel y natural. Era justamente el propósito mágico de este arte el que le forzaba a ser naturalista. La pintura que no ofrecía una semejanza con su modelo era no solamente imperfecta, sino irreal, no tenía sentido y estaba desprovista de objeto.

Se supone que la era mágica, la primera de la que conocemos obras de arte, fue precedida de un estadio premágico[7]. La era de pleno desarrollo de la magia, con su ritual fijo y su técnica de conjunto ya cristalizada en fórmulas, tuvo que ser preparada por una época de actividad irregular, vacilante, de mera experimentación. Las fórmulas mágicas debieron demostrar su propia efectividad antes de ser sistematizadas; no pueden haber sido simplemente el resultado de una especulación; tienen que haber sido encontradas de un modo indirecto y desarrolladas paso a paso. El hombre descubría probablemente de una manera casual la relación existente entre el original y la reproducción, pero este descubrimiento debió de producir en él un efecto avasallador. Tal vez la magia, con su principio de la dependencia mutua de las cosas similares, brotó de esta experiencia. Pero, de cualquier modo, las dos ideas básicas que, como se ha observado[8] son las condiciones

previas del arte —la idea de la semejanza, de la imitación, y la idea de la causación, de la producción de algo de la nada, de la posibilidad de la creación—, pueden haberse desarrollado en la era de las experiencias y los descubrimientos premágicos. Las siluetas de manos que han sido encontradas, en muchos lugares, cerca de las cuevas con pinturas, y que evidentemente han sido realizadas “calcando” la mano, dieron probablemente por vez primera al hombre la idea de la creación —del *poiein*— y le sugirieron la posibilidad de que algo inanimado y artificial podía ser en todo semejante al original viviente y auténtico. Desde luego este mero juego no tuvo nada que ver al principio ni con el arte ni con la magia; después se convirtió, en primer lugar, en un instrumento de magia; y sólo así pudo más tarde llegar a ser una forma de arte.

El hiato entre estas huellas de manos y las primeras representaciones de animales de la Edad de Piedra es tan inmenso, y es tan total la falta de testimonios de una transición entre las dos, que apenas podemos presumir la existencia de un desarrollo continuo y directo desde las formas del simple juego a las formas artísticas; por ello tenemos que inferir la existencia de un eslabón de conexión, y con toda probabilidad este eslabón fue la función mágica de la imagen. Pero incluso estas formas recreativas, premágicas, tenían una tendencia naturalista, de imitación de la realidad, aunque fuese una imitación mecánica, y de ninguna manera pueden ser consideradas como expresión de un principio decorativo abstracto.

2

NEOLÍTICO

ANIMISMO Y GEOMETRISMO

El estilo naturalista se mantiene hasta el fin del Paleolítico, es decir, durante un período de muchos milenios. Hasta la transición del Paleolítico al Neolítico no aparece cambio alguno —el primer cambio de estilo de la historia del arte—. Ahora, por vez primera, la actitud naturalista, abierta a las sensaciones y a la experiencia, se transforma en una intención artística geométricamente estilizada, cerrada a la riqueza de la realidad empírica. En lugar de las minuciosas representaciones fieles a la naturaleza, plenas de cariño y paciencia para los detalles del modelo correspondiente, encontramos por todas partes signos ideográficos, esquemáticos y convencionales, que indican más que reproducen el objeto. En lugar de la anterior plenitud de la vida concreta, el arte tiende ahora a fijar la idea, el concepto, la sustancia de las cosas, es decir a crear símbolos en vez de imágenes.

Los dibujos rupestres del Neolítico interpretan la figura humana por medio de dos o tres simples formas geométricas: por ejemplo, mediante una recta vertical para el tronco y dos semicírculos, vueltos el uno hacia arriba y el otro hacia abajo, para los brazos y las piernas. Los menhires, en los cuales se ha querido ver retratos abreviados de los muertos, muestran en su plástica[9] la misma avanzada abstracción. Sobre la lápida plana de estas “tumbas”, la cabeza, que no guarda con la naturaleza ni siquiera la mínima semejanza de la redondez, está separada del tronco, es decir, de la parte oblonga de la piedra misma, sólo por una línea; los ojos están indicados por dos puntos; la nariz se encuentra unida a la boca o a las cejas formando una sola figura geométrica. Un hombre se caracteriza por la adición de armas; una mujer, por la de dos hemisferios para los senos.

El cambio de estilo que conduce a estas formas de arte completamente abstractas depende de un giro general de la cultura, que representa quizá el corte más profundo que ha existido en la historia de la humanidad. Con él se transforman tan profundamente el contorno material y la constitución interna del hombre prehistórico, que todo lo que antecede inmediatamente parece algo meramente animal e instintivo, y todo lo que ocurre con posterioridad a él se presenta como una evolución continuada y consciente de su finalidad. El paso revolucionario y decisivo consiste, en esencia, en que, en lo sucesivo, el hombre, en vez de alimentarse parasitariamente de los dones de la naturaleza, en vez de recolectar o capturar su alimento, se lo produce. Con la domesticación de animales y el cultivo de plantas, con la ganadería y la agricultura, el hombre comienza su marcha triunfal sobre la naturaleza y se independiza más o menos de la veleidad del destino, del

azar y la casualidad. Comienza la era de la previsión organizada de la vida; el hombre empieza a trabajar y a economizar; se crea para sí una provisión de alimentos, practica la previsión, perfecciona las formas primitivas del capital. Con estos rudimentos —posesión de tierra roturada, de anímales domesticados, de herramientas y provisiones alimenticias — comienza también la diferenciación de la sociedad en estratos y clases, en privilegiados y oprimidos, explotadores y explotados. Se establece la organización del trabajo, el reparto de funciones, la especialización en los oficios. Ganadería y cultivo, producción primaria y artesanía, industrias especializadas y domésticas, trabajo masculino y femenino, cultivo y defensa del campo se van separando gradualmente.

Con la transición de la etapa de los recolectores y cazadores a la de los ganaderos y colonos se transforma no sólo el contenido, sino también el ritmo mismo de la vida. Las hordas nómadas se convierten en comunidades sedentarias; los grupos sociales invertebrados y desintegrados se organizan como comunidades cerradas, que han llegado a ser tales por obra del mismo sedentarismo. V. Gordon Childe nos advierte con razón que no debemos considerar este giro hacia el sedentarismo como algo demasiado nuevo, y piensa que, de una parte, también el cazador paleolítico habitó la misma cueva durante generaciones enteras, y que, de otra, la economía agrícola y la ganadería estaban relacionadas al principio con el cambio periódico de asentamiento, ya que los campos y pastos se agotaban tras un tiempo determinado[10]. No debe olvidarse, sin embargo, que, en primer lugar, el agotamiento del suelo se hacía cada vez más raro con el mejoramiento de las técnicas de cultivo, y que, en segundo lugar, el agricultor y el ganadero, fuese largo o corto el tiempo que permaneciesen en el mismo lugar, por fuerza debían tener con su vivienda, con el trozo de tierra de cuyo producto vivían, una relación completamente distinta de la del cazador nómada, aunque también éste volviera siempre a su cueva.

Con esta vinculación a la tierra se desarrolló un estilo de vida completamente distinto de la existencia inquieta, errabunda y pirática del Paleolítico. En contraste con la irregularidad anárquica de la recolección y la caza, la nueva forma de economía trajo cierta estabilidad a la organización de la vida. En lugar de la economía sin plan, producto de la rapiña, del vivir al día y de hacer pasar todo de la mano a la boca, aparece una economía previsora de las diferentes eventualidades, sistemática, regulada con anticipación, a largo plazo; del estadio de desintegración social y de anarquía se avanzan hacia la cooperación: del “estadio de la búsqueda individual del alimento”[11] se pasa a una comunidad laboral colectiva, aunque todavía no propiamente comunista, a una sociedad con intereses, tareas y empresas comunes; del estado de relaciones de dominio no reguladas, los diversos grupos evolucionan hacia una comunidad dirigida, más o menos centralizada, más o menos unitariamente dirigida; desde una vida descentrada, sin instituciones organizadas, se llega a una existencia que se desarrolla en torno a la casa y la granja, la gleba y el prado, la colonia y el santuario.

Ritos y cultos sustituyen a la magia y a la hechicería. El Paleolítico constituyó una fase

dentro de la carencia de cultos; el hombre estaba lleno de temor a la muerte y de miedo al hambre; pretendía protegerse contra el enemigo y la miseria, contra el dolor y la muerte, por medio de prácticas mágicas, pero no relacionaba la felicidad o la desgracia que pudieran alcanzarle con ningún poder que estuviese más allá de los puros acontecimientos. Hasta que no se llega a la cultura del agricultor y el ganadero, el hombre no comienza a sentir que su destino pende de fuerzas inteligentes. Con la conciencia de depender del tiempo favorable o desfavorable, de la lluvia y de la luz del sol, del rayo y el granizo, de la peste y la sequía, de la prosperidad y la esterilidad de la tierra, de la abundancia y la escasez de los animales cazados en las redes, surge la idea de toda clase de demonios y espíritus benéficos y maléficos que reparten bendiciones y maldiciones, surge la idea de lo desconocido y lo misterioso, de los poderes sobrehumanos y de los monstruos, de lo suprahumano y lo numinoso. El mundo se divide en dos mitades, y el hombre se ve a sí mismo igualmente escindido. El estadio cultural del animismo, de la adoración de los espíritus, de la fe en las almas y del culto a los muertos ha llegado ya. Pero con la fe y el culto surge también la necesidad de ídolos, amuletos, símbolos sagrados, ofrendas votivas, oblaciones y monumentos funerarios. Sobreviene la separación entre un arte sagrado y otro profano, entre el arte religioso y representativo y el arte mundano y decorativo. Encontramos, de una parte, restos de ídolos y de un arte sepulcral sagrado, y, de otra, una cerámica profana con formas decorativas brotadas en gran medida —como Semper quería— del espíritu de la artesanía y de su técnica.

El animismo divide el mundo en una realidad y una suprarrealidad, en un mundo fenoménico visible y un mundo espiritual invisible, en un cuerpo mortal y un alma inmortal. Los usos y ritos funerarios no dejan duda alguna de que el hombre del Neolítico comenzó ya a figurarse el alma como una sustancia que se separaba del cuerpo. La visión que la magia tiene del mundo es monística; ve la realidad en forma de un conglomerado simple, de un continuo ininterrumpido y coherente; el animismo, en cambio, es dualista y funda su conocimiento y su fe en un sistema de dos mundos. La magia es sensualista y se adhiere a lo concreto; el animismo es dualista y se inclina a la abstracción. En una, el pensamiento está dirigido a la vida de este mundo; en el otro, a la vida del mundo del más allá. Este es, principalmente, el motivo de que el arte del Paleolítico reproduzca las cosas de manera fiel a la vida y a la realidad, y el arte del Neolítico, por el contrario, contraponga a la común realidad empírica un trasmundo idealizado y estilizado[12].

Pero con esto comienza también el proceso de intelectualización y racionalización del arte: la sustitución de las imágenes y formas concretas por signos y símbolos, abstracciones y abreviaturas, tipos generales y signos convencionales; la suplantación de los fenómenos y experiencias directos por pensamientos e interpretaciones, arreglos y formas, acentuaciones y exageraciones, distorsiones y desnaturalizaciones. La obra de arte ya no es sólo una representación del objeto, sino también una representación conceptual; no es sólo una imagen del recuerdo, sino también una alegoría. Dicho con otras palabras: los elementos no sensoriales y conceptuales de las representaciones desalojan a los

elementos sensitivos e irracionales. Y así el retrato se transforma gradualmente en un signo pictográfico; la plenitud de las imágenes pasa a ser una taquigrafía sin imagen alguna o pobre en ellas.

En último análisis, dos factores determinan el cambio de estilo del Neolítico: uno es el paso de la economía parasitaria, meramente consumidora, del cazador y recolector, a la economía constructiva y productora del ganadero y agricultor; el otro es la sustitución de la imagen monística del mundo, propia de la magia, por el sentimiento dualístico de la vida, propio del animismo, es decir, por una concepción del mundo que está condicionada por el nuevo tipo de economía. El pintor paleolítico era cazador y debía, como tal, ser un buen observador; debía conocer los animales y sus características, sus habituales paradas y sus emigraciones a través de las más leves huellas y rastros; debía tener una vista aguda para distinguir semejanzas y diferencias, un oído fino para los signos y sonidos; todos sus sentidos debían estar referidos a lo exterior, vueltos a la realidad concreta. La misma actitud y las mismas cualidades se ponen de relieve también en el arte naturalista. El agricultor neolítico, en cambio, no necesita ya la vista aguda del cazador; su capacidad sensitiva y sus dotes de observación se atrofian; son otras disposiciones, sobre todo la capacidad para la abstracción y para el pensamiento racional, las que se manifiestan tanto en su sistema de producción económica como en su arte formalista, estrictamente concentrado y estilizado.

La diferencia esencial entre este arte y el arte naturalista imitativo está en que el primero representa la realidad, no como la imagen continua de una esencia homogénea, sino como la *confrontación* entre dos mundos. Se opone con su voluntad formalista a la ordinaria apariencia de las cosas; ya no es el imitador de la Naturaleza, sino su antagonista; no añade a la realidad una continuación, sino opone a ella una figura autónoma. Fue el dualismo, que había surgido con el credo animista, y que desde entonces se ha expresado repetidamente en cien sistemas filosóficos, el que se manifestó en esta oposición entre idea y realidad, espíritu y cuerpo, alma y forma. Este dualismo no es ya en adelante separable del concepto del arte. Los momentos antitéticos de este antagonismo pueden, de tiempo en tiempo, llegar a un equilibrio; pero su tensión es perceptible en todos los períodos estilísticos del arte occidental, tanto en los rigoristamente formales como en los naturalistas.

En el Neolítico el estilo formalista, geométrico-ornamental, adquiere un dominio tan permanente e indiscutible como no lo ha tenido después ningún movimiento artístico en los tiempos históricos, o al menos como nunca después lo ha alcanzado el mismo rigorismo formal. Si prescindimos del arte creto-micénico, este estilo domina en su totalidad los períodos culturales de las edades del bronce y del hierro del Antiguo Oriente y de la Grecia arcaica, es decir, toda una era universal, que se extiende aproximadamente desde el 5000 hasta el 500 antes de Cristo. En relación con este período de tiempo, todos los períodos estilísticos posteriores parecen efímeros y, especialmente, todos los geometrismos y clasicismos parecen meros episodios. Pero ¿qué determinó el largo

predominio de esta concepción artística tan estrechamente dominada por el principio de las formas abstractas? ¿Cómo pudo sobrevivir a tan distintos sistemas políticos, económicos y sociales? A la concepción artística del período dominado por el estilo geométrico, concepción uniforme, al fin y al cabo, corresponde, a pesar de la existencia de diferencias individuales, una característica sociológica uniforme que domina decisivamente toda la era: es la tendencia a una organización severa y conservadora de la economía, a una forma autocrática de gobierno y a una perspectiva hierática del conjunto de la sociedad, impregnada del culto y la religión; esta tendencia se opone tanto a la existencia desorganizada, primitiva e individualista de las hordas de cazadores, como a la vida social de las antiguas y modernas burguesías, vida social diferenciada, conscientemente individualista, dominada por la idea de la competencia.

El sentimiento de la vida de las comunidades parásitas de cazadores, que ganaban su existencia día a día, era dinámico y anárquico, y, en correspondencia, su arte estaba también dedicado a la expansión, a la extensión y diferenciación de la experiencia. En cambio, el concepto del mundo de las comunidades de labradores, que se esfuerzan por conservar y asegurar los medios de producción, es estático y tradicionalista y sus formas de vida son impersonales y estacionarias; las formas de arte que corresponden a estas formas de vida son convencionales e invariables. Nada más natural que, con los métodos de trabajo esencialmente colectivos y tradicionales de las sociedades de agricultores, se desarrollan en todos los territorios de la vida cultural formas estables, firmes y carentes de elasticidad. Hörnes destaca ya el tenaz conservadurismo que “es peculiar tanto del estilo como de la economía de las clases inferiores campesinas”[13]; y Gordon Childe alude, al caracterizar este espíritu, al curioso fenómeno de que todas las vasijas de una aldea neolítica son iguales[14]. La cultura rural de las comunidades campesinas, que se desarrolla lejos de la fluctuante vida económica de las ciudades, permanece fiel a las formas de vida estrechamente reguladas y transmitidas de generación en generación, y manifiesta todavía en el arte rural de los tiempos modernos rasgos formalistas comunes con el estilo geométrico prehistórico.

El cambio estilístico del naturalismo paleolítico al geometrismo neolítico no se realiza por completo sin pasos intermedios. Ya en el período floreciente del estilo naturalista encontramos, junto a la dirección, tendente al “impresionismo”, del sur de Francia y el norte de España, un grupo español de pinturas que tienen un carácter más expresionista que impresionista. Los creadores de estas obras parecen haber dedicado toda su atención a los movimientos corporales y a su dinámica, y, para darles una expresión más intensiva y sugestiva, deforman intencionadamente las proporciones de los miembros, dibujan caricaturescamente piernas alargadas, talles increíblemente esbeltos, brazos desfigurados y articulaciones descoyuntadas.

No obstante, ni este expresionismo, ni tampoco el de tiempos posteriores, representan una intención artística opuesta por principio al naturalismo. El énfasis exagerado y los

rasgos simplificados a través de esta exageración ofrecen simplemente a la estilización y esquematización un punto de partida más conveniente que las proporciones y formas completamente correctas. La verdadera transición al geometrismo neolítico la constituye aquella gradual simplificación y estereotipación de los contornos que Henri Breuil establece en la última fase del desarrollo paleolítico, y que designa como la "convencionalización" de las formas naturalistas[15]. Breuil describe un proceso a través del cual se va viendo cómo los dibujos naturalistas son ejecutados cada vez más descuidadamente, se vuelven cada vez más abstractos, más rígidos y estilizados, y basa en esta observación su teoría de que el origen de las formas geométricas se encuentra en el naturalismo. Este proceso, si interiormente pudo desarrollarse sin solución de continuidad, no pudo ser independiente de las circunstancias externas. La esquematización sigue dos direcciones: una persigue el hallazgo de formas inequívocas y fácilmente comprensibles; otra, la creación de simples formas decorativas agradables. Y así, al final del Paleolítico encontramos desarrolladas ya las tres formas básicas de representación plástica: la *imitativa*, la *informativa* y la *decorativa*; con otras palabras: el retrato naturalista, el signo pictográfico y la ornamentación abstracta.

Las formas de transición entre el naturalismo y el geometrismo corresponden a la etapa intermedia que va de la economía de simple ocupación a la economía productiva. Los principios de la agricultura y la ganadería se desarrollaron ya probablemente en determinadas tribus de cazadores a partir de la conservación de tubérculos y de la cría de animales favoritos, quizá más tarde animales tótem[16]. El cambio, por tanto, no representa, ni en el arte ni en la economía, una revolución súbita, sino que ha sido en uno y en otra más bien una transformación gradual.

Entre los fenómenos de transición de ambos campos habrá existido, sin duda, la misma dependencia que entre la vida del cazador parásito y el naturalismo, por una parte, y la existencia del labrador productor y el geometrismo, por otra. Por lo demás, en la historia social y económica de los pueblos primitivos actuales existe una analogía que permite deducir que esta interdependencia es típica. Los bosquimanos, que son, como el hombre paleolítico, nómadas y cazadores, permanecen estacionados en la fase de la "búsqueda individual del alimento", no conocen la cooperación social, no creen en espíritus o demonios, están entregados a la burda hechicería y a la magia y producen un arte naturalista sorprendentemente parecido a la pintura paleolítica. Los negros de la costa occidental africana, en cambio, que practican la agricultura productiva, viven en aldeas comunales y creen en el animismo, son estrechamente formalistas y tienen un arte abstracto rígidamente geométrico como el hombre neolítico[17].

Sobre las condiciones sociales y económicas de estos estilos no se podrá afirmar concretamente apenas otra cosa que lo siguiente: el naturalismo está en relación con formas de vida individualistas, anárquicas, con cierta falta de tradición, con una carencia de firmes convenciones y con una idea del cosmos puramente mundana, no trascendente;

el geometrismo, por el contrario, está en conexión con una tendencia a la organización unitaria, con instituciones permanentes y con una visión del mundo orientada, en líneas generales, al más allá. Todo lo que sobrepase la mera constatación de estas relaciones se apoya en su mayor parte en equívocos. Tales conceptos equivocadamente aplicados desvirtúan también la correlación que Wilhelm Hausenstein[18] pretende establecer entre el estilo geométrico y la economía comunista de las primitivas “democracias agrarias”. Hausenstein constata en ambos fenómenos una tendencia autoritaria, igualitaria y planificadora; sin embargo, no advierte que estos conceptos no tienen la misma significación en el terreno del arte que en el de la sociedad, y que, aun tomando los conceptos tan ampliamente, pueden relacionarse, por un lado, el mismo estilo con muy distintas formas sociales, y, por otro, el mismo sistema social con los más distintos estilos artísticos. Lo que, en sentido político, se entiende por “autoritario”, puede ser aplicado lo mismo a órdenes sociales autocráticos que socialistas, feudales que comunistas. Los límites del estilo geométrico son, por el contrario, mucho más estrechos; el arte de las culturas autocráticas, y mucho menos el del socialismo, nunca ha abarcado totalmente estos límites.

También el concepto de “igualdad” es más estrecho en relación con la sociedad que en relación con el arte. Desde el punto de vista político-social este concepto está en oposición a principios autocráticos de cualquier orden; pero en el terreno del arte, donde puede tener simplemente el sentido de suprapersonal y antiindividual, es compatible con los más distintos órdenes sociales y precisamente corresponde en grado mínimo al espíritu de la democracia y del socialismo. Entre la “planificación” artística y la social, finalmente, no existe desde luego ninguna relación directa. La planificación entendida como exclusión de la competencia libre e incontrolada en el campo de la economía y la sociedad, y entendida como la estricta y disciplinada ejecución de un proyecto artístico, elaborado hasta en sus mínimos detalles, pueden a lo sumo colocarse en una relación metafórica; en sí representan dos principios completamente distintos. Por ello es perfectamente concebible que en una economía y en una sociedad planificadas se imponga un arte libre de formalismos, que se recree en formas individuales e improvisadas. Apenas hay peligro más grave que tales equívocos para la interpretación sociológica de las estructuras espirituales; y ninguno hay, desde luego, del que sea víctima tan frecuentemente. Nada hay más fácil que establecer sorprendentes interdependencias entre los distintos estilos artísticos y las formas sociales predominantes, interdependencias que, en último término, se apoyan en una metáfora; y nada es más tentador que presumir con tan osadas analogías. Pero, para la verdad, son caídas tan fatales como aquellas falacias que Bacon enumera, y merecen, como *idola aequivocationis*, ser incluidas en su lista de peligros.

3

EL ARTISTA COMO MAGO Y SACERDOTE

EL ARTE COMO PROFESIÓN Y LABOR DOMÉSTICA

Los creadores de las pinturas de animales del Paleolítico eran, según todas las apariencias, cazadores “profesionales” —esto se puede inferir casi con seguridad de su íntimo conocimiento de los animales—, y no es probable que, como “artistas” o como quiera que fueran considerados, estuviesen totalmente exentos de la obligación de procurarse el alimento[19]. Ciertos signos, sin embargo, indican claramente que se había introducido ya entonces una separación de oficios, aunque tal vez sólo en este terreno todavía. Si la representación de animales ha tendido positivamente —como nosotros admitimos— a una finalidad mágica, apenas puede dudarse de que a las personas capaces de realizar tales obras se les considerase al mismo tiempo dotadas de un poder mágico y se les reverenciara como hechiceros; con esta consideración pudo ir aneja indudablemente una cierta posición especial y al menos la liberación parcial de la obligación de buscar el alimento.

Por lo demás, de la técnica adelantada de las pinturas paleolíticas se deduce también que éstas no provienen de aficionados, sino de especialistas preparados, los cuales han gastado una parte importante de su vida en el aprendizaje y la práctica de su arte, y constituyen de por sí una clase profesional. Los numerosos “bocetos”, “diseños” y “dibujos escolares” corregidos que se han encontrado junto al resto de las pinturas permiten colegir la existencia de una especie de ejercicio artístico especializado, con escuelas, maestros, tendencias locales y tradiciones[20]. Según esto, el artista-mago parece haber sido el primer representante de la especialización y de la división del trabajo. En todo caso, junto al mago vulgar y al artista-mago aparece el médico-brujo, que se destaca de la masa indiferenciada, y, como poseedor de dones especiales, es el precursor del sacerdote propiamente dicho. Este se distinguirá de los demás por su pretensión de poseer especiales habilidades y conocimientos, por una especie de carisma, y se sustraerá a todo trabajo ordinario.

Pero la liberación parcial que de la búsqueda directa del alimento se hace en favor de una clase social habla también de la relativa mejoría de las condiciones vitales y significa que el grupo puede permitirse ya el lujo de la existencia de ociosos. Con referencia a las condiciones de vida, que todavía dependen por completo de la preocupación por el sustento, tiene plena validez la doctrina de la productividad artística de la riqueza. En esta etapa de desarrollo, la existencia de obras de arte es, efectivamente, signo de una cierta superfluidad de medios de subsistencia y de una relativa liberación de la búsqueda

inmediata del alimento. Pero ello no puede aplicarse sin más a condiciones de vida más desarrolladas, pues, aunque sea cierto el hecho de que la existencia de pintores y escultores implica necesariamente una cierta superfluidad material que la sociedad debe estar dispuesta a compartir con estos especialistas “improductivos”, este principio no debe de ninguna manera ser aplicado en el sentido en que lo entiende la primitiva sociología, que hace simplemente coincidir los períodos de florecimiento artístico con los períodos de prosperidad económica.

Al separarse el arte sagrado del arte profano, la actividad artística debió de pasar en el Neolítico a manos de dos grupos diferentes. Las tareas del arte sepulcral y de la escultura de ídolos, así como la ejecución de las danzas cultuales, que fue el arte predominante en la época del animismo —si está permitido aplicar los resultados de la investigación antropológica a la prehistoria—, estuvieron exclusivamente confiadas a los hombres, sobre todo a los magos y sacerdotes[21]. El arte profano, por el contrario, que estaba limitado a la mera artesanía y tenía que desarrollar simplemente cometidos decorativos, es posible que se dejase por completo en manos de las mujeres y constituyese así una parte de la industria doméstica. Hörnes relaciona el carácter geométrico del arte neolítico con el elemento femenino. “El estilo geométrico es, ante todo, un estilo femenino; tiene un carácter femenino y lleva al mismo tiempo la huella de la disciplina y la domesticación”[22]. La observación en sí puede ser acertada, pero la explicación se apoya en un equívoco. “La ornamentación geométrica —dice en otro lugar— parece más adecuada al espíritu de la mujer —doméstico, cicateramente amante del orden y a la par supersticiosamente previsor— que al espíritu del hombre. Contemplada desde el punto de vista meramente estético, esta ornamentación es una forma artística nimia, sin espíritu y ligada a ciertos límites, a pesar de su lujo de colorido; pero, en su limitación, es sana y eficaz. Por la laboriosidad y el adorno exterior es atractiva; es la expresión del espíritu femenino en el arte”[23]. Desde luego, si uno quiere expresarse en esta forma metafórica, el estilo geométrico puede relacionarse lo mismo con el vigor y la disciplina, con el espíritu masculino, ascético y dominante.

La absorción parcial del arte por la industria doméstica y por las labores caseras, es decir, la fusión de la actividad artística con otros trabajos, significa, desde el punto de vista de la división del trabajo y la diferenciación de los oficios, un retroceso. Pues ahora se realiza un reparto de funciones a lo sumo entre sexos, pero no entre clases profesionales. Las civilizaciones agrícolas, si bien en general promueven también la especialización, hacen desaparecer por el momento las clases profesionales artísticas. Este cambio se realiza tanto más implacablemente cuanto que no sólo aquellas ramas de la actividad artística que desarrolla la mujer, sino también aquéllas que se reserva el hombre, se ejercen como ocupación secundaria. Es cierto que en este período toda actividad artesana —con la excepción, tal vez, del arte de la forja de armas— es una “ocupación secundaria”[24]; pero no debe olvidarse que la actividad artística, en oposición a cualquier otra labor manual, tiene tras sí un desarrollo propio ya, y sólo ahora se convierte más o

menos en una ocupación de aficionados ociosos.

Es difícil decir si la simplificación y esquematización de las formas es la causa de la desaparición de la clase artística independiente o es su consecuencia. Ciertamente, el estilo geométrico, con sus motivos simples y convencionales, no requiere ninguna aptitud específica ni una sólida preparación, como lo requiere el naturalista; el *dilettantismo*, que el estilo geométrico hace posible, contribuye indiscutiblemente en buen grado al empobrecimiento de las formas artísticas.

La agricultura y la ganadería traen consigo largos períodos de ocio. El trabajo agrícola está limitado a determinadas estaciones del año; el invierno es largo y sin ocupación específica. El arte neolítico tiene carácter de "arte rural", no sólo porque sus formas impersonales y tendentes a lo tradicional corresponden al espíritu conservador y convencional de los agricultores, sino también porque es el producto de este ocio. Pero el arte neolítico no es en manera alguna un "arte popular" al modo del arte rural moderno; por lo menos no lo es mientras la diferenciación de las sociedades agrícolas en clases sociales no aparezca consumada, pues, como se ha dicho, un arte popular sólo tiene sentido como oposición a un "arte señorial". Por el contrario, el arte de una masa de gente que todavía no se ha dividido en "clases dominantes y clases servidoras, clase alta, exigente, y clases bajas, humildes", no puede calificarse de "arte popular", ya que no existe otro fuera de él[25]. Y él —el arte rural del Neolítico— ya no es un "arte popular" después que esta diferenciación se ha consumado, pues las obras del arte plástico son entonces destinadas a la aristocracia poseedora, y son elaboradas en la mayor parte por esta clase, es decir, por sus mujeres. Cuando Penélope se sienta en el telar junto a sus criadas, es todavía, hasta cierto punto, la rica labradora y la heredera del arte femenino del Neolítico. El trabajo manual, que más tarde se juzga degradante, es todavía aquí, al menos en cuanto es desempeñado por mujeres y como labor doméstica, completamente honorable.

Las obras de arte de los tiempos prehistóricos tienen una significación de especial interés para la sociología del arte, y esto no sólo ciertamente porque dependen en gran medida de las condiciones sociales, sino porque nos dejan ver de manera más clara que el arte de épocas posteriores, la relación existente entre los moldes sociales y las formas artísticas. No hay en toda la historia del arte ningún ejemplo que haga resaltar más agudamente la conexión existente entre un cambio estilístico y el simultáneo cambio de las circunstancias económicas y sociales, que el tránsito del Paleolítico al Neolítico. Las culturas prehistóricas muestran la huella de su procedencia de las condiciones de existencia social más claramente que las culturas posteriores, en las que las formas heredadas de tiempos anteriores y en parte ya osificadas se amalgaman, a veces de manera inextricable, con las nuevas y todavía vivas. Cuanto más desarrollada está la etapa cuyo arte examinamos, más complicada es la trama de las relaciones y más impenetrable es el fondo social con el que está en conexión. Cuanto mayor es la antigüedad de un arte, de un

estilo, de un género, más largos son los períodos de tiempo durante los cuales la evolución se desarrolla según leyes propias, inmanentes, no “turbadas” por causas exteriores; y cuanto más largas son estas fases autónomas de la evolución, más difícil es interpretar sociológicamente los diversos elementos del complejo de formas en cuestión.

Así, por no ir más lejos, en la era inmediatamente siguiente al Neolítico, en la que las culturas campesinas se transformaron en culturas urbanas más dinámicas, sostenidas por la industria y el comercio, aparece una estructura tan relativamente complicada, que no es posible una interpretación sociológica satisfactoria de ciertos fenómenos. La tradición del arte geométrico-ornamental está aquí tan consolidada ya, que apenas puede ser desarraigada, y permanece largo tiempo en vigencia sin que pueda darse de ello una razón sociológica especial. Pero donde —como en la prehistoria— todo depende inmediatamente del vivir, donde no hay todavía formas autónomas ni diferencias de principio entre viejo y nuevo, tradición y creación, la motivación sociológica de los fenómenos culturales es todavía relativamente simple y se puede realizar sin equívocos.

II

ANTIGUAS CULTURAS URBANAS ORIENTALES

1

ESTÁTICA Y DINÁMICA EN EL ANTIGUO ARTE ORIENTAL

El fin del Neolítico significa una nueva orientación de la vida casi tan general y una revolución de la economía y la sociedad casi tan profunda como su principio. Allí el corte vino indicado por la transición de la mera consunción a la producción, del individualismo primitivo a la cooperación; aquí, por el comienzo del comercio y la artesanía independientes, por la formación de ciudades y mercados y por la aglomeración y separación de la población. En ambos casos nos encontramos ante un cambio completo, si bien en uno y otro la modificación se realiza más bien en forma de transformación gradual que de súbita revolución. En la mayor parte de las instituciones y costumbres del antiguo mundo oriental, en las formas autoritarias de gobierno, en el mantenimiento parcial de una economía natural, en la impregnación de la vida diaria por los cultos religiosos y en la tendencia rigurosamente formalista del arte, los usos y costumbres neolíticos se mantienen junto a las nuevas formas urbanas de la vida. En Egipto y Mesopotamia los núcleos rurales continúan llevando en sus aldeas, dentro del ámbito de su economía doméstica, su propia existencia, fijada desde antaño e independiente del agitado tráfico de las ciudades; y aunque su influencia decae de un modo continuo, el espíritu de sus tradiciones sigue siendo perceptible en las últimas y más diferenciadas creaciones culturales urbanas de estos pueblos.

El cambio decisivo para el nuevo estilo de vida tiene su expresión, sobre todo, en el hecho de que la producción primaria no es ya la ocupación fundamental e históricamente más progresista, sino que pasa a servir al comercio y a la artesanía. El incremento de la riqueza y la acumulación en unas pocas manos de tierra roturada y de reservas de medios de vida libremente disponibles crean necesidades nuevas, más intensas y cada vez variadas, de productos industriales y llevan a una creciente división del trabajo. El creador de imágenes de espíritus, dioses y hombres, de utensilios decorados y de aderezos, abandona el ámbito del trabajo doméstico y pasa a ser un especialista que vive de su oficio. Ya no es el mago inspirado, ni el mero individuo hábil en su trabajo, sino el artesano que cincela esculturas, pinta cuadros, modela vasijas, lo mismo que otros hacen hachas y zapatos; por ello, apenas disfruta de una estimación más alta que el herrero o el zapatero. La perfección artesana de la obra, el dominio seguro del material rebelde y el esmero irreprochable en la ejecución —que sorprenden sobre todo en el arte egipcio[1], en contraste con el descuido genial o diletante del anterior— son una consecuencia de la especialización profesional del artista y un fruto de la vida urbana, en la que surge la competencia creciente de las fuerzas, y en la que se forma, en los centros culturales de la ciudad, en el recinto del templo y en la Corte real, una minoría entendida, enterada y

exigente.

La ciudad, con su concentración de habitantes, con el estímulo espiritual que trae consigo el contacto cerrado entre los diferentes estratos sociales, con su mercado fluctuante y su espíritu antitradicionalista, condicionado por la naturaleza del mercado, con su comercio exterior y las relaciones de sus comerciantes con países y pueblos extraños, con su economía monetaria, aunque rudimentaria en sus comienzos, y el desplazamiento de riqueza provocado por la naturaleza del dinero, tuvo que producir en todos los campos de la cultura un efecto revolucionario, y provocó también en el arte la aparición de un estilo más dinámico y más individualista, más liberado de las formas y tipos tradicionales que el primitivo geometrismo. El conocido tradicionalismo del arte oriental antiguo, tradicionalismo frecuentemente valorado en exceso, la lentitud de su desarrollo y la longevidad de sus diversas tendencias restringieron simplemente el efecto estimulante de las formas de vida urbanas, pero no las anularon.

Si comparamos el desarrollo del arte egipcio con aquellas condiciones de vida en las que "todas las vasijas de una aldea eran todavía iguales" y las diferentes fases de evolución de la cultura sólo podían expresarse a lo largo de milenios, caemos en la cuenta de la existencia de fenómenos estilísticos cuyas diferencias son a menudo inobservadas a consecuencia de su exotismo, y que por ello son más difícilmente diferenciables entre sí. Pero se falsea la manera de ser de este arte si se pretende derivarlo de un único principio y se olvida que lleva dentro de sí el contraste de tendencias estáticas y dinámicas, conservadoras y progresistas, rigoristamente formales y disolventes de la forma. Para comprender rectamente este arte se debe palpar, detrás de las rígidas formas tradicionales, las fuerzas vivas del individualismo experimental y del naturalismo expansivo. Estas fuerzas dimanan del concepto urbano de la vida y disuelven la cultura estacionaria del Neolítico. De ninguna manera, empero, puede esta impresión llevarnos a menospreciar el espíritu conservador que ejerce su influjo en la historia del Antiguo Oriente. Pues aparte de que la intención formal esquemática de las culturas rurales del Neolítico no sólo continúa ejerciendo su influencia, al menos en las fases más primitivas del Antiguo Oriente, sino que hace madurar todavía nuevas variantes de los viejos moldes, también las fuerzas sociales predominantes, sobre todo la Corte y el estamento sacerdotal, tienden a mantener invariables en lo posible las circunstancias existentes y, con ellas, las formas tradicionales del culto y del arte.

La presión bajo la cual tiene que trabajar el artista en esta sociedad es tan inexorable que, según las teorías de la estética liberalizante hoy en boga, toda auténtica creación espiritual debía estar frustrada de antemano. Y, sin embargo, surgen aquí, en el Antiguo Oriente, bajo la presión más dura, muchas de las obras de arte de mayor magnificencia. Estas obras prueban que la libertad personal del artista no tiene ningún influjo directo en la cualidad estética de sus creaciones. Toda voluntad artística tiene que abrirse camino a través de las mallas de una tupida red; toda obra de arte se produce por la tensión entre una serie de propósitos y una serie de obstáculos —obstáculos de temas inadecuados, de

prejuicios sociales, de deficiente capacidad de juicio del público; y propósitos que, o han admitido y asimilado internamente estos obstáculos, o están en abierta e irreconciliable oposición a ellos—. Si los obstáculos son insuperables en una dirección, la invención y la capacidad expresiva y creadora del artista se vuelven hacia una meta existente en otra dirección no prohibida, sin que en la mayoría de los casos llegue el artista a tener consciencia de que ha realizado una sustitución.

Ni siquiera en la democracia más liberal se mueve el artista con toda libertad y sin trabas; le atan, por el contrario, innumerables consideraciones ajenas al arte. La diferente medida de la libertad puede ser para él personalmente de la mayor significación; pero, fundamentalmente, entre la dictadura de un déspota y las convenciones, incluso del orden social más liberal, no existe ninguna diferencia. Si la opresión en sí misma fuera contra el espíritu del arte, las obras de arte perfectas sólo podrían realizarse, allí donde existiese una anarquía perfecta. Pero, en realidad, los presupuestos de que depende la calidad estética de una obra están más allá de las alternativas de libertad y opresión políticas. Tan falso como el punto de vista anarquista es el otro extremo, esto es, la hipótesis de que los lazos que limitan la libertad de movimientos del artista son en sí mismos provechosos y útiles, y que, consiguientemente, de las deficiencias del arte moderno es responsable, por ejemplo, la libertad de los artistas modernos; en otras palabras, la hipótesis de que la opresión y las trabas, supuestas garantías del auténtico “estilo”, pueden y deben crearse artificialmente.

2

LA SITUACIÓN DEL ARTISTA Y LA ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO ARTÍSTICO EN EGIPTO

Los principales y durante mucho tiempo los únicos mantenedores de los artistas fueron los sacerdotes y los príncipes; sus más importantes lugares de trabajo se encontraron, pues, durante toda la época cultural del Antiguo Oriente, en los regímenes religiosos y cortesanos. En los talleres de estos patronos los artistas trabajaban como empleados libres o forzados, como jornaleros de libre contratación o como esclavos de por vida. En estos talleres se realizó la casi totalidad de la producción artística y la más preciosa. Los primeros hombres que acumularon tierras y posesiones eran guerreros y ladrones, conquistadores y opresores, caudillos y príncipes; las primeras propiedades racionalmente administradas debieron de ser los bienes de los templos, es decir, las posesiones de los dioses, fundadas por los príncipes y administradas por los sacerdotes. Los sacerdotes vinieron a ser así probablemente los primeros clientes regulares de obras de arte; los reyes debieron de seguir simplemente su ejemplo.

Al principio el arte del Antiguo Oriente, aparte de la industria doméstica, se limitó a buscar una solución a los temas que provenían de estos clientes. Sus creaciones consistían en su mayor parte en ofrendas a los dioses y en monumentos reales, en accesorios para el culto a los dioses o al monarca, en instrumentos de propaganda que servían o a la fama de los inmortales o a la fama póstuma de sus representantes terrenos. Ambos, tanto el estamento sacerdotal como la casa real, formaban parte del mismo sistema hierático; los temas que confiaban al arte —los temas de la salvación y la consecución de la fama imperecedera— estaban unidos en el compendio de toda religión primitiva: el culto a los muertos. Ambos exigían del arte imágenes solemnes, representativas, sublimemente estilizadas y ambos le inducían a seguir el espíritu de la estética social y lo colocaban al servicio de sus propios objetivos conservadores. Ambos pretendían prevenir innovaciones artísticas, asi como reformas de cualquier clase, pues temían toda modificación del orden de cosas existente y declaraban las reglas tradicionales del arte tan sagradas e intangibles como el credo religioso tradicional y las formas heredadas del culto. Los sacerdotes hicieron que los reyes fuesen tenidos por dioses, para incluirlos así en su esfera de jurisdicción, y los reyes hicieron construir templos a los dioses y sacerdotes para acrecentar su propia gloria. Cada uno de ellos quería sacar provecho del prestigio del otro; cada uno buscaba en el artista un aliado para la lucha por el mantenimiento del poder. En tales circunstancias, al igual que en los períodos de la prehistoria, no podía darse en modo alguno un arte autónomo, creado por motivos y para fines puramente estéticos. Las obras de arte gigante, de la escultura monumental y la pintura mural, no fueron creadas simplemente por sí mismas y por su propia belleza. Las obras plásticas no fueron

encargadas para ser expuestas, como en la Antigüedad clásica o en el Renacimiento, delante de los templos o en el mercado; la mayoría de ellas estaban en la oscuridad de los santuarios y en lo profundo de las tumbas[2].

La demanda de representaciones plásticas, de obras de arte sepulcral en particular, es en Egipto tan grande desde el principio, que se debe suponer que la profesión artística se independizó en una fecha bastante temprana. Pero la función auxiliar del arte está acentuada tan fuertemente, y su entrega a los cometidos prácticos es tan completa, que la persona del artista desaparece casi completamente detrás de su obra. El pintor y el escultor son y siguen siendo anónimos artesanos que no se muestran jamás personalmente. Conocemos en total muy pocos nombres de artistas egipcios, y como los maestros no firmaban sus obras[3], no podemos tampoco relacionar estos pocos nombres con ninguna obra concreta[4]. Poseemos, es verdad, representaciones de talleres de escultura, principalmente de Tell-el-Amarna, y hasta la imagen de un escultor que trabaja en una obra identificable, un retrato de la reina Taia[5], pero la persona del artista y la atribución de las obras de arte existentes son en todo caso dudosas. Cuando la decoración de las paredes de una tumba representa ocasionalmente a un pintor o a un escultor y muestra su nombre, es presumible que el artista pretendió inmortalizarse con tal representación[6], pero ni ello es seguro ni podemos sacar mucha utilidad de la noticia por la escasez de los demás datos de la historia del arte egipcio. Es imposible trazar en parte alguna el perfil de una personalidad artística. Estos supuestos autorretratos no nos dan nunca una información satisfactoria sobre lo que el artista en cuestión pensaba realmente acerca de sí mismo y del valor de su obra. Es difícil decir si debemos interpretarlos en el sentido de que el maestro quiso representar simplemente en estilo de género las circunstancias de su tarea diaria, o si, empujado por el deseo de la vida y la fama póstumas, como los reyes y los grandes del reino, quiso erigirse un monumento a la sombra de la fama de aquéllos, para perdurar así en el pensamiento de los hombres.

Ciertamente conocemos en Egipto nombres de arquitectos y escultores a los que les fueron conferidos, como si fuesen altos funcionarios del Estado, especiales honores sociales; pero, en conjunto, el artista sigue siendo un artesano innominado, estimado a lo sumo como fabricante de su obra, pero no como una personalidad. Una idea como la de Lessing de un “Rafael sin manos” hubiera sido aquí casi inconcebible. Sólo en el caso del arquitecto puede hablarse de una separación entre el trabajo espiritual y el manual; el escultor y el pintor, en cambio, no son otra cosa que trabajadores manuales. De cuán subordinada está la clase social del artista plástico en Egipto nos dan la mejor idea los libros escolares de los escribas eruditos, los cuales hablan con desprecio de su condición de artesanos[7]. Comparada con la consideración social de estos escribas, la situación del pintor y del escultor, especialmente en los primeros tiempos de la historia egipcia, no parece muy honorable. Distinguimos aquí ya aquel menosprecio del arte plástico en favor de la literatura, cuyos testimonios nos son conocidos desde la Antigüedad clásica. Aquí,

en el Antiguo Oriente, la dependencia del valor social del primitivo concepto del prestigio, según el cual el trabajo manual se consideraba como deshonroso, debió de ser sin duda más rigurosa que entre griegos y romanos[8].

De cualquier manera, la consideración del artista fue creciendo al pasar el tiempo. En el Imperio Nuevo muchos artistas pertenecen ya a las más elevadas clases sociales, y en muchas familias varias generaciones se dedican a la profesión artística; esto puede ya considerarse como prueba de la existencia de una conciencia profesional relativamente elevada. Pero incluso en este momento el papel del artista en la vida de la sociedad es bastante subordinado, en comparación con la función que desempeña el antiguo artista-mago.

Los talleres anejos a templos y palacios eran ciertamente los más grandes e importantes lugares de trabajo manual, pero no los únicos; había también talleres en las grandes haciendas privadas y en los zocos de las ciudades más importantes[9]. Estos últimos unían varios pequeños talleres independientes que, en contraste con el servicio del templo, del palacio y del latifundista, realizaban exclusivamente trabajos de libre contratación. El objeto de su unión consistía, por una parte, en facilitar la cooperación de los distintos artesanos y, por otra, en crear y vender en el mismo lugar las mercancías, para independizarse de este modo del comerciante[10]. En los talleres de templos y palacios, y también en los talleres particulares, los artesanos trabajan todavía dentro de una economía cerrada y autárquica, que sólo se diferencia de la agrícola del Neolítico por ser incomparablemente más poderosa y por servirse exclusivamente del trabajo ajeno y frecuentemente esclavo; pero estructuralmente no existe entre una y otra ninguna diferencia esencial. En oposición a ambos, el sistema de zoco, con su separación entre la explotación y la elaboración, significa una novedad revolucionaria: contiene el germen de la industria independiente, sistemáticamente productora, que no está limitada por encargos ocasionales, sino que, de una parte, se dedica a una actividad exclusivamente profesional, y, de otra, produce sus mercancías para el mercado libre. Este sistema no sólo transforma al trabajador primario en obrero manual, sino que le saca del ámbito cerrado de la economía doméstica.

El mismo efecto produce también el sistema, igualmente viejo, de almacenar un surtido. Este sistema permite al obrero trabajar en su hogar, pero le separa espiritualmente de su economía, convirtiéndole en un trabajador que produce no para sí, sino para un cliente. El principio de la economía doméstica, cuya esencia descansa en la limitación de la producción a las inmediatas necesidades propias, queda de esta manera quebrantado.

En el curso de este proceso el hombre asume también gradualmente aquellas ramas de la artesanía y del arte que primitivamente estaban reservadas a la mujer; así, por ejemplo, la fabricación de productos cerámicos, de aderezos e incluso de productos textiles[11]. Herodoto advierte asombrado que en Egipto los hombres —aunque siervos— se sientan en el telar. Pero este fenómeno respondía tan sólo a la tendencia general de la evolución,

que condujo finalmente a la absorción completa de la artesanía por el hombre. De ninguna manera es este hecho, sin embargo —como lo es, por el contrario, la alegoría de Heracles junto a la rueca de Onfalia—, expresión de la esclavitud del hombre, sino ante todo expresión de la separación de la artesanía y la economía doméstica y del manejo cada vez más difícil de las herramientas.

Los grandes talleres anejos al palacio real y a los templos eran también las escuelas en las que se formaba el nuevo plantel de artistas. Se acostumbra a considerar especialmente los talleres levantados junto a los templos como los más importantes vehículos de tradición; la validez de esta hipótesis, ciertamente, no ha sido reconocida por todos; también se ha dudado, a veces, del influjo predominante de la clase sacerdotal en el arte[12]. De cualquier manera, la significación artístico-pedagógica de una escuela era tanto mayor cuanto más largamente podía mantener su tradición; en este aspecto, muchos talleres establecidos en los templos habrán superado a los talleres de palacio, aunque, por otro lado, la Corte, como centro espiritual del país, estaba en condiciones de ejercer una especie de dictadura del gusto. Toda la actividad artística tenía, por lo demás, así en los talleres del templo como en los del palacio, el mismo carácter académico-escolástico. La circunstancia de que hubiera desde el principio generalmente reglas obligatorias, modelos de validez general y métodos de trabajo uniformes, indica que la práctica artística estaba dirigida desde unos pocos centros. Esta tradición académica, un poco osificada y estrecha de miras, llevaba, por una parte, a un exceso de obras mediocres, pero aseguraba al mismo tiempo a la producción aquel nivel medio relativamente alto que es característico del arte egipcio[13].

El extremoso cuidado y la habilidad pedagógica que los egipcios dedicaban a la formación de los jóvenes artistas se perciben ya en los materiales escolares que han sobrevivido: vaciados en yeso natural, reproducciones anatómicas de las distintas partes del cuerpo hechas con fines educativos y, sobre todo, piezas de exposición que colocaban ante los ojos del alumno el desarrollo de una obra de arte en todas las fases del trabajo.

La organización del trabajo artístico, la incorporación y la aplicación heterogénea de fuerzas auxiliares, la especialización y la combinación de las aportaciones individuales estaban en Egipto tan altamente desarrolladas que recuerdan totalmente los métodos de la arquitectura medieval, y en muchos aspectos superan a toda posterior actividad artística organizada. Todo su desarrollo tiende, desde el principio, a uniformizar la producción; esta tendencia está de antemano de acuerdo con una explotación industrial. Sobre todo la racionalización gradual de los métodos artesanos ejerció también una influencia niveladora sobre la producción artística. Con la creciente demanda se adquirió el hábito de elaborar tipos uniformes, fabricados según determinados proyectos y modelos, y se desarrolló una técnica de producción casi mecánica, formularia y servil; con su ayuda, los distintos temas artísticos podían realizarse simplemente mediante la reunión de los diferentes elementos parciales estereotipados[14].

La aplicación de este método racionalista de trabajo a la actividad artística sólo resultaba posible, naturalmente, por la costumbre de que el artista realizara siempre la misma tarea, de que siempre le fueran encargadas las mismas ofrendas votivas, los mismos ídolos y monumentos funerarios, los mismos tipos de retratos reales y privados. Y como en Egipto no fue nunca muy estimada la originalidad en el hallazgo de los temas, sino que, más bien, estaba prohibida, toda la ambición del artista se dirigía a la solidez y precisión de la ejecución, las cuales sorprenden incluso en las obras menores y compensan la falta de independencia en la creación. La exigencia de una forma final limpia, pulida, explica también que el rendimiento del arte egipcio, a pesar de su organización racionalista del trabajo, fuera relativamente pequeño. La predilección de la escultura por las obras en piedra, en la que a los ayudantes sólo se les podía encomendar el rudo desbaste del bloque, y el maestro se reservaba el trabajo más fino de los detalles y el acabado final; impuso de antemano límites estrechos a la producción[15].

3

LA ESTEREOTIPACIÓN DEL ARTE EN EL IMPERIO MEDIO

La prueba más clara de que el conservadurismo y el convencionalismo no pertenecen a las características raciales del pueblo egipcio, y de que estos rasgos son más bien un fenómeno histórico que se modifica con la evolución general, la tenemos en el hecho de que precisamente el arte de los períodos más antiguos es menos “arcaico” y estilizado que el de los posteriores. En los relieves de las últimas épocas predinásticas y las primeras dinásticas reina en las formas y en la composición una libertad que se pierde más tarde y sólo vuelve a recuperarse en el decurso de una completa revolución espiritual. Las obras maestras del último período del Imperio Antiguo, como el *Escriba*, del Louvre, o el *Alcalde del pueblo*, de El Cairo, producen todavía una impresión tan fresca y vital como no la volvemos a encontrar hasta los días de Amenofis IV. Quizá nunca se ha vuelto a crear en Egipto con tanta libertad y espontaneidad como en estos períodos primeros. Aquí las especiales condiciones de vida de la nueva civilización urbana, las circunstancias sociales diferenciadas, la especialización del trabajo manual y el espíritu emancipado del comercio actuaban claramente en favor del individualismo, y esto de una manera menos fraccionada y más inmediata de lo que lo harían más tarde, cuando estos efectos fueran contrarrestados y frustrados por las fuerzas conservadoras que luchaban por mantener su predominio.

Sólo en el Imperio Medio, cuando la aristocracia feudal, con su conciencia de clase fuertemente acentuada, se sitúa en el primer plano, se desarrollan los rígidos convencionalismos del arte cortesano-religioso, que no dejan surgir en lo sucesivo ninguna forma expresiva espontánea. En el Neolítico se conocía ya el estilo estereotipado de las representaciones culturales; completamente nuevas son, en cambio, las rígidas formas ceremoniales del arte cortesano, que se destaca ahora por primera vez en la historia de la cultura humana. En ellas se refleja la idea de un orden superior, supraindividual y social, de un mundo que debe su grandeza y su esplendor a la merced del rey. Estas formas son antiindividuales, estáticas y convencionales porque son las formas expresivas de un concepto del mundo según el cual el origen, la clase, la pertenencia a una casta o grupo poseen un grado de realidad tan alto como la esencia y modo de ser de cada individuo, y las reglas abstractas de conducta y el código moral tienen una evidencia mucho más inmediata que todo lo que el individuo pueda sentir, pensar o querer. Para los privilegiados de esta sociedad, todos los bienes y atractivos de la vida estaban vinculados a su separación de las demás clases; las máximas que siguen adoptan más o menos el carácter de reglas de conducta y de etiqueta. Esta conducta y esta etiqueta y toda la autoestilización de la clase elevada exigen que no permitan ser retratadas como realmente son, sino como

tienen que aparecer de acuerdo con ciertos sagrados modelos tradicionales, lejanos de la realidad y del presente. La etiqueta es la suprema ley no sólo para los comunes mortales, sino también para el rey. En la mente de esta sociedad, incluso los dioses adoptan las formas del ceremonial cortesano[16].

Los retratos de los reyes acabaron por ser imágenes representativas; las características individuales de los primeros tiempos desaparecen de ellos sin dejar apenas huella. Finalmente, ya no existe diferencia alguna entre las frases impersonales de sus inscripciones elogiosas y el estereotipismo de sus rasgos. Los textos autobiográficos y autoencomiásticos que los reyes y los grandes señores hacen inscribir en sus estatuas y las descripciones de los acontecimientos de su vida son, desde el primer momento, de una infinita monotonía; a pesar de la abundancia de monumentos conservados, en vano buscaremos en ellos características individuales ni la expresión de una vida personal[17].

El hecho de que las estatuas del Imperio sean más ricas en rasgos individuales que los escritos biográficos del mismo período se explica, entre otras cosas, por la circunstancia de que todavía poseen una función mágica, que recuerda el arte paleolítico, función que falta en las obras literarias. En el retrato, el *Ka*, esto es, el espíritu protector del muerto, debía encontrar de nuevo, en su verdadera figura fiel a la realidad, el cuerpo en el que antaño habitó. El naturalismo de los retratos tiene su explicación sobre todo en este propósito mágico-religioso. Pero en el Imperio Medio, en el que el propósito representativo de la obra tiene preferencia sobre su significación religiosa, los retratos pierden su carácter mágico y con él también su carácter naturalista. El retrato de un rey es sobre todo el monumento de un rey, y sólo en segundo lugar el retrato de un individuo. Pues así como las inscripciones autobiográficas reflejan, en primer lugar, las formas tradicionales que emplea un rey cuando habla de sí mismo, así también los retratos del Imperio Medio dan principalmente la expresión ideal de cómo tiene que mostrarse un rey de acuerdo con las convenciones cortesanas. Por su parte, también los ministros y cortesanos se esfuerzan por aparecer tan solemnes, sosegados y comedidos como el rey. Y así como las autobiografías solamente mencionan, de la vida de un súbdito fiel, lo que hace referencia al rey, la luz que de su gracia cae sobre él, así también en las representaciones plásticas todo gira, como en un sistema solar, en torno a la persona del rey.

El formalismo del Imperio Medio apenas puede explicarse como etapa natural de una evolución que se despliega de modo continuo desde el punto de partida; el hecho de que el arte retroceda al arcaísmo de las formas primitivas procedentes del Neolítico, se debe a razones externas que se explican no por la historia del arte, sino por la sociología[18]. Teniendo en cuenta las conquistas naturalistas de los primeros tiempos y la habitual capacidad de los egipcios para la observación exacta y la reproducción fiel de la naturaleza, debemos entrever en su desviación de la realidad un propósito completamente determinado. En ninguna otra época de la historia del arte se ve tan claramente como aquí

que la elección entre naturalismo y arte abstracto es una cuestión de intención y no de aptitud; de intención en el sentido de que el propósito del artista se rige no sólo por consideraciones estéticas, y de que en el arte los propósitos deben estar de acuerdo con lo que en la práctica se quiere hacer. Los conocidos vaciados en yeso —posiblemente mascarillas mortuorias ligeramente retocadas— descubiertos en el taller del escultor Tutmosis, en Tell-el-Amarna, demuestran que el artista egipcio era también capaz de ver las cosas de manera distinta a como acostumbraba a representarlas. Y, puesto que sabemos que era muy capaz de copiar lo que podía ver, podemos presumir que se apartaba consciente e intencionadamente de la imagen que, como demuestran estas mascarillas, veía de manera tan clara[19]. Basta con comparar la figura de las distintas partes del cuerpo para ver claramente que existe aquí un antagonismo de los fines, y que el artista se mueve al mismo tiempo en dos mundos distintos, uno artístico y otro extra-artístico.

El rasgo característico más sorprendente del arte egipcio —y, por cierto, no sólo en sus fases estrictamente formalistas, sino más o menos también en las naturalistas— es el racionalismo de su técnica. Los egipcios nunca se liberaron completamente de la “imagen conceptual” del arte neolítico, del mundo plástico de los primitivos y de los dibujos infantiles, ni superaron jamás la técnica “completiva”, según la cual el retrato de un objeto se compone de varios elementos que mentalmente están unidos, pero que ópticamente son incoherentes y a menudo incluso contradictorios. Los egipcios renuncian al ilusionismo, que intenta mantener en las representaciones plásticas la unidad y momentaneidad de la impresión visual. En interés de la claridad renuncian a la perspectiva, a los escorzos y a las intersecciones, y convierten esta renuncia en un rígido tabú, que es más fuerte que su deseo de ser fieles a la Naturaleza. La pintura del oriente de Asia —más cercana en muchos aspectos a nuestro concepto del arte—, en la cual, por ejemplo, la sombra está prohibida aún hoy por considerarse como un recurso excesivamente brutal, muestra cómo esta prohibición externa y abstracta puede ejercer un influjo muy duradero y cómo puede a veces compaginarse fácilmente con un propósito estético independiente en sí mismo. También los egipcios debieron de tener el sentimiento de que todo ilusionismo, toda tendencia a embaucar al contemplador contiene un elemento brutal y vulgar, y de que los medios del arte abstracto, estilizado y estrictamente formal, son “más refinados” que los efectos ilusionistas del naturalismo.

De todos los principios formales racionalistas del arte egipcio oriental, y especialmente del arte egipcio, el principio de *frontalidad* es el predominante y el más característico. Entendemos por “principio de frontalidad” aquella ley de la reproducción de la figura humana descubierta por Julius Lange y Adolf Erman, según la cual la figura, en cualquier posición, vuelve al observador toda la superficie torácica, de manera que el talle se puede dividir con una línea vertical en dos mitades iguales. La posición axial, que ofrece la vista más amplia del cuerpo, pretende manifiestamente atenerse a la impresión más clara y sencilla posible, para prevenir todo error de comprensión, toda equivocación, todo disfraz de los elementos plásticos. La explicación de la frontalidad por una

incapacidad inicial puede aceptarse relativamente; pero el mantenimiento tenaz de esta técnica, incluso en períodos en los que semejante limitación involuntaria del propósito artístico no puede aceptarse, exige otra explicación.

En la representación frontal de la figura humana la inclinación del talle hacia adelante expresa una relación directa y definida con el observador. El arte paleolítico, que no tiene conocimiento de la existencia del público, no conoce tampoco la frontalidad; su naturalismo es sólo otra forma de su ignorancia del observador. El arte oriental antiguo, por el contrario, se vuelve directamente al sujeto receptor; es un arte representativo, que exige y adopta una actitud respetuosa. Su "volverse al observador" es un acto de respeto, de cortesía, de etiqueta. Todo arte cortesano, que es un arte que procura fama y alabanzas, contiene algo del principio de frontalidad, de dar frente al observador, a la persona que ha encargado la obra, al señor que se debe agradar y servir[20]. La obra de arte se vuelve a él como a un conocedor y aficionado, en el que no caben las vulgares ficciones del arte. Esta actitud encuentra expresión ulterior, tardía, pero todavía clara, en los convencionalismos del teatro clásico cortesano, en el que el actor, sin consideración alguna a las exigencias de la ficción escénica, se vuelve inmediatamente al espectador para apostrofarle, por así decirlo, con cada palabra y cada gesto, y no solamente evita "volverle la espalda", sino que subraya con todos los medios posibles que se trata sólo de una ficción, de una distracción dispuesta según reglas de juego convenidas.

El teatro naturalista representa la transición a la antítesis diametral de este arte "frontal", es decir, el cine, que con su movilización de los espectadores, a los que *lleva* a los acontecimientos en vez de *exhibir* éstos delante de ellos, y con su pretensión de representar la acción como si hubiera casualmente sorprendido y atrapado a los actores *in fraganti*, reduce a su mínima expresión los convencionalismos y ficciones del teatro. Por su firme ilusionismo, por su indiscreta inmediatez, opuesta a lo solemne, por su sorpresa y su violencia para los espectadores, el cine expresa la concepción del arte de las democracias, de los órdenes sociales liberales, enemigos de la autoridad, niveladores de las diferencias de mentalidad; esto es tan claro como lo es que el arte de las autocracias y aristocracias —con la presencia del marco, del proscenio, del podio, del pedestal— es un artificio convenido, y que el cliente es un iniciado y un conocedor al que no es preciso embaucar.

El arte egipcio presenta, además de la frontalidad, una serie de fórmulas fijas que, aunque sorprenden menos, expresan con la misma agudeza el convencionalismo de la mayor parte de los principios estilísticos determinantes de este arte, especialmente en el Imperio Medio. A ellas pertenece, sobre todo, la regla de que las piernas de una figura deben ser dibujadas siempre de perfil, y de que *ambas* deben ser vistas desde la perspectiva de la cara interna, es decir, desde el dedo gordo. Otro precepto es que la pierna que se adelante y el brazo que se extiende deben ser —seguramente para evitar molestas intersecciones— lo más alejados del observador. Y, finalmente, el convencionalismo de

que la parte derecha de la figura representada es siempre la que está vuelta al observador.

Estas tradiciones, preceptos y reglas fueron observados estrictamente, en todo su rígido formalismo, por el sacerdocio y la Corte, por el feudalismo y la burocracia del Imperio Medio. Los señores feudales eran todos pequeños reyes que en lo posible buscaban superar en formalidades al verdadero faraón; la alta burocracia, por su parte, que se mantenía todavía estrechamente cerrada a la clase media, estaba profundamente llena del espíritu de la jerarquía y se sentía completamente conservadora. Las condiciones sociales no cambian hasta el Imperio Nuevo, que surge de las revueltas de la invasión de los hicsos. El Egipto aislado del exterior y cerrado sobre sí mismo en sus tradiciones nacionales se convierte en un país no sólo floreciente material y espiritualmente, sino también poseedor de una amplia visión y creador de los comienzos de una cultura universal supranacional. El arte egipcio no sólo atrae a su esfera de influencia a todos los países costeros del Mediterráneo y a todo el cercano Orienté, sino que recibe estímulos de todas partes y descubre que también más allá de sus fronteras y fuera de sus tradiciones y convencionalismos existe un mundo[21].

4

EL NATURALISMO DEL PERIODO DE EKHENATÓN

Amenofis IV, a cuyo nombre está ligada la gran revolución espiritual, es no sólo el creador de una religión, el descubridor de la idea del monoteísmo, como generalmente se le conoce, el “primer profeta” y el “primer individualista” de la historia universal[22], como ha sido llamado, sino también el primer innovador consciente del arte: él es el primer hombre que hace del naturalismo un programa consciente y lo opone como una conquista al estilo arcaico. Bek, su escultor jefe, añade a sus títulos las palabras “discípulo de Su Majestad”[23]. Lo que el arte tiene que agradecerle y lo que los artistas han aprendido de él es evidentemente el nuevo amor a la verdad, la nueva sensibilidad e inquietud que conducen a una especie de impresionismo en el arte egipcio.

La superación, por sus artistas, del rígido estilo académico corresponde a su lucha contra las osificadas y vacías tradiciones religiosas, ya carentes de sentido. Bajo su influjo, el formalismo del Imperio Medio cede el paso, tanto en la religión como en el arte, a una actitud dinámica, naturalista y que se complace en los descubrimientos. Se eligen motivos nuevos, se buscan nuevos tipos, se fomenta la representación de nuevas y desacostumbradas situaciones, se pretende describir una íntima vida espiritual, individual, e incluso más que esto: se aspira a llevar a los retratos una tensión espiritual, una creciente delicadeza del sentido y una animación nerviosa, casi anormal. Aparece un intento de perspectiva en los dibujos, una tentativa de mayor coherencia en la composición de grupos, un interés más vivo por el paisaje, una cierta preferencia por la pintura de escenas y acontecimientos diarios, y, como consecuencia de la repulsa del viejo estilo monumental, un gusto bien señalado por las delicadas y graciosas formas de las artes menores. Lo único sorprendente es cómo, a pesar de todas las innovaciones, este arte sigue siendo enteramente cortesano, ceremonioso y formal. En sus motivos se expresa un mundo nuevo, en sus fisonomías se reflejan un nuevo espíritu y una nueva sensibilidad, aunque la frontalidad, la técnica del “acabamiento”, las proporciones, que han de estar de acuerdo con el rango social del retratado, y que son totalmente opuestas a la realidad, siguen en vigor todavía, así como la mayoría de las otras reglas de la corrección formal.

A pesar de la dirección naturalista del gusto de la época, nos encontramos todavía con un arte completamente cortesano, cuya estructura recuerda en muchos aspectos el rococó, que está también, como se sabe, empapado de tendencias antiformalistas, individualistas y desintegradoras de formas, y, con todo, sigue siendo un arte plenamente cortesano, ceremonial y convencional. Vemos a Amenofis IV en el círculo de su familia, en escenas y situaciones de la vida diaria, le vemos desde una proximidad humana cuya intimidad trasciende todas las ideas anteriores; pero su figura sigue moviéndose en planos rectangulares, vuelve toda la superficie torácica al observador y es el doble de grande que

los demás mortales. La escultura es todavía un arte señorial, un monumento al rey, un cuadro representativo. Es cierto que al soberano ya no se le pinta como un dios, liberado de todas las trabas terrenales; pero todavía está sujeto a la etiqueta de la Corte. Hay, efectivamente, ejemplos en los que una figura extiende el brazo que está más cercano al observador, y no el más lejano a él; también encontramos en muchas partes manos y pies dibujados con mayor corrección anatómica, y articulaciones que se mueven con más naturalidad; pero en otros aspectos este arte muestra haberse hecho aún más preciosista de lo que era antes de la gran reforma.

En la época del Imperio Nuevo los medios expresivos del naturalismo son tan ricos y sutiles que deben de tener tras de sí un largo pasado, un largo camino de preparación y perfeccionamiento. ¿De dónde provienen? ¿En qué forma se mantuvieron latentes antes de irrumpir bajo Ekhnatón? ¿Qué los salvó de la ruina durante el rigorismo del Imperio Medio? La respuesta es sencilla: el naturalismo había sido una corriente subterránea latente en el arte egipcio y dejó huellas inconfundibles en el estilo oficial, al menos en lo accesorio del gran arte representativo. El egiptólogo W. Spiegelberg aísla esta corriente del resto de la actividad artística, construye para ella una categoría propia y la llama “arte popular” egipcio. Pero, desgraciadamente, no está claro si con este concepto entiende un arte por o para el pueblo, un arte rural, o un arte urbano para el pueblo, y, sobre todo, si cuando habla del “pueblo” se refiere a las grandes masas de campesinos y artesanos, o a la clase media ciudadana de comerciantes y empleados.

El pueblo, que seguía viviendo dentro del marco de la producción primaria y de la economía rural, puede ser considerado como elemento creador en las últimas fases de la historia egipcia, a lo sumo en la artesanía, es decir, es una rama del arte cuyo influjo en el desarrollo estilístico decrece constantemente y probablemente ni siquiera fue importante en el Imperio Antiguo. Los artesanos y artistas de los talleres de palacios y templos proceden, efectivamente, del pueblo, pero, como productores artísticos de la aristocracia, apenas tienen nada en común con la mentalidad de su propia clase social. En las viejas tiranías orientales el pueblo, que está excluido de los privilegios de la propiedad y del poder, cuenta como público interesado por el arte tan poco o menos todavía que en las ulteriores épocas de la historia. Las costosas obras de la pintura y la escultura estuvieron siempre y en todas partes reservadas a las clases privilegiadas, y en el Antiguo Oriente lo estuvieron, con toda seguridad, mucho más exclusivamente que después. El pueblo no poseía ni remotamente medios para emplear a un artista y adquirir obras de arte. Enterraba a sus muertos en la arena sin erigirles monumentos perennes. Incluso la clase media, más adinerada, no tuvo gran importancia como cliente de arte al lado de los grandes señores feudales y de la alta burocracia; no fue en manera alguna un factor que hubiera podido influir en el destino del arte, en oposición al gusto y a los deseos de la aristocracia.

Es posible que ya en el Imperio Antiguo existiese una clase media industrial y comerciante junto a la nobleza y los campesinos. En el Imperio Medio, esta clase social se

robustece de manera considerable[24]. La carrera de la burocracia, que ahora se le abre, ofrece buenas oportunidades de subir en la escala social, aunque en principio estas oportunidades sean relativamente modestas. En el comercio y en la industria se hace costumbre que el hijo adopte el oficio del padre, lo que contribuye de manera fundamental a la formación de una clase media más agudamente perfilada[25]. Es verdad que Flinders Petrie duda de que haya existido en el Imperio Medio una clase media acomodada, pero acepta que ya en el Imperio Nuevo hubo una burocracia dotada de gran poder adquisitivo[26]. Egipto, entre tanto, se ha convertido no sólo en un Estado militar, que ofrecía una carrera prometedora en el ejército al elemento nuevo que asciende de las clases bajas, sino también en un Estado de funcionarios, cada vez más rígidamente centralizador, que en la administración tiene que sustituir con un sinnúmero de funcionarios reales a la aristocracia feudal que desaparece, y tiene que formar una clase media de funcionarios sacándola de las filas de la antigua población de comerciantes y trabajadores manuales. De estos soldados y funcionarios subalternos nace en gran parte la nueva clase media ciudadana que luego comenzó a tener un cierto papel como clase interesada en el arte. Pero esta clase media, aunque adornaba con objetos artísticos sus casas y poseía tumbas, apenas debió de tener fundamentalmente un gusto y unas exigencias distintos de los de la aristocracia, a la que imitaba, y tuvo que conformarse sin duda con obras más modestas.

De cualquier manera, no poseemos monumentos de los tiempos dinásticos que podamos considerar como ejemplo de un arte popular genuino, de un arte independiente de la producción artística de la Corte, los templos y la nobleza. Tal vez la clase media urbana, a pesar de la dependencia espiritual en que se encontraba, influyó en la concepción artística de la aristocracia que sostenía la cultura —acaso el individualismo y el naturalismo de Ekhnatón guarden relación con esta influencia procedente de la clase inferior—; pero ni el pueblo ni la clase media produjeron ni consumieron un arte independiente, aislado del estilo oficial de las clases altas.

No hay, pues, en Egipto dos artes distintos; no existe un “arte popular” junto al arte señorial. Es cierto que hay una fisura que se extiende a lo largo de toda la producción artística egipcia; pero esta fisura no se abre camino entre dos grupos distintos de obras, sino que va a través de las obras mismas. Por todas partes encontramos, junto al estilo solemnemente monumental, estrechamente convencional, rígidamente ceremonioso, los rasgos de una actitud más natural, más libre, más espontánea. Este dualismo tiene su expresión más llamativa cuando dos figuras de una misma composición están dibujadas con dos estilos distintos. Obras de esta clase, como, por ejemplo, aquella conocida escena doméstica que representa a la señora con el estilo cortesano convencional, es decir, con una frontalidad estricta, y, en cambio, muestra a una camarera con una actitud menos afectada, vista de lado, con abandono parcial de la simetría frontal, demuestran de la manera más clara que el estilo está determinado únicamente por la naturaleza del tema. Los miembros de la clase señorial son retratados siempre con el estilo cortesano

representativo, mientras los de la clase inferior son a menudo retratados con el estilo naturalista vulgar. Los dos estilos no se diferencian por la conciencia de clase del artista —que en el caso de poseer tal conciencia no puede expresarla de manera alguna—, ni por la conciencia de clase del público, que está por completo bajo la influencia de la Corte, de la nobleza y de los sacerdotes, sino exclusivamente, como se ha dicho, por la naturaleza del tema que se quiere representar. Las pequeñas escenas de trabajo, que muestran a artesanos, servidores y esclavos en su ocupación diaria, y que se encuentran como adornos en las tumbas de la gente distinguida, mantienen una forma naturalista y desenvuelta, muy lejos de lo monumental, mientras que las estatuas de los dioses, aunque tengan pretensiones más modestas, son elaboradas con el estilo del arte cortesano y oficial. Esta diferencia en el estilo según el tema la encontramos repetida en el curso de la historia del arte y de la literatura. Así, por ejemplo, la distinta manera de caracterización usada por Shakespeare, singularmente el principio por el cual hace hablar a sus servidores y bufones en prosa común, mientras sus héroes y grandes señores se expresan en artísticos versos, corresponde a esta diferencia estilística "egipcia", condicionada por el tema. Los personajes de Shakespeare no hablan los distintos lenguajes de la clase profesional y social a la que realmente pertenecían, como lo hacen aproximadamente los personajes del drama moderno, en el cual tanto los de clase elevada como los de baja extracción están dibujados de una manera naturalista; en Shakespeare los que pertenecen a la clase señorial están dibujados y se expresan en un lenguaje que no existe en la realidad, y los miembros del pueblo, por el contrario, son representados de manera realista y hablan el lenguaje de la calle, de las fondas y de los talleres.

Heinrich Schäfer piensa que la observancia o infracción del principio de frontalidad depende de que la figura representada aparezca haciendo algo o en descanso[27]. Esta observación es válida en líneas generales, pero no debe olvidarse que el rey y los grandes señores son representados la mayor parte de las veces en solemne reposo, y la gente del pueblo, por el contrario, casi siempre en movimiento operante y activo. Además —y esto debilita la citada teoría— los representantes de la clase elevada mantienen las formas de la frontalidad también cuando aparecen en escenas guerreras o de caza.

Hay muchos más motivos para decir que en Egipto existe, al lado del arte de la capital, un arte de provincias, que no para decir que junto al arte cortesano existe un arte popular. Las obras artísticas importantes surgen siempre —y de manera mucho más definitiva a medida que avanza la evolución— en la Corte real o en las cercanías de la Corte, primeramente en Menfis, luego en Tebas y finalmente en Tell-el-Amarna. Lo que se realiza en las provincias, lejos de la capital y de los grandes templos, carece relativamente de interés y sigue la evolución sólo cansadamente y con trabajo[28]. Este arte representa una cultura "decadente", y no en modo alguno una cultura de abajo, proveniente del pueblo. Además, este arte provincial, que tampoco puede considerarse como la continuación del viejo arte rural, está destinado a la nobleza campesina y debe su existencia al proceso de separación de la aristocracia feudal de la Corte, proceso que venía

desarrollándose desde la sexta dinastía. De estos elementos desprendidos de la Corte se forma la nueva nobleza provincial, con su cultura estacionaria y su arte provincial derivado.

5

MESOPOTAMIA

El problema del arte mesopotámico consiste en que, a pesar de la existencia aquí de una economía basada predominantemente en el comercio y la industria, la moneda y el crédito, este arte tiene un carácter más estrechamente disciplinado, más invariable y menos dinámico que el arte de Egipto, país mucho más profundamente ligado a la agricultura y a la economía natural. El *Código de Hammurabi*, que es del tercer milenio a. C., muestra que en Babilonia estaban ya muy desarrollados el comercio y la artesanía, la teneduría y la concesión de créditos, y que existían transacciones bancarias relativamente complicadas, como pagos a terceros y compensaciones mutuas de cuentas[29]. El comercio y la economía habían alcanzado aquí una etapa de desarrollo tan superior a la de Egipto, que, en comparación con los egipcios, se podría designar a los viejos babilonios como el auténtico *homo œconomicus*[30]. Esta mayor rigidez formal del arte babilónico, que existe junto a una economía más ágil y más directamente ligada a la vida urbana, se opone ciertamente a aquella tesis de la sociología, válida siempre en los demás casos, que dice que el estilo rígidamente geométrico está relacionado con una agricultura tradicionalista, y el naturalismo independiente, con una economía urbana más dinámica. Tal vez en Babilonia la mayor rigidez de la tiranía y la mayor intolerancia de la religión aminoraban la influencia liberadora de la ciudad; o acaso la circunstancia de que allí no existiese sino un arte del rey y del templo, y fuera del déspota y los sacerdotes nadie pudiese ejercer influencia en el arte, fue lo que ahogó en germen todas las tendencias individualistas y naturalistas. En todo caso, la mano de obra artística campesina y las formas más populares de las artes menores tuvieron en el país de los dos ríos una importancia menor que en los demás territorios culturales del Antiguo Oriente[31]. El oficio artístico era aquí todavía más impersonal que, por ejemplo, en Egipto. No conocemos casi ningún nombre de artista en Babilonia; la evolución de su arte la orientamos únicamente por los reinados de sus monarcas[32]. Entre arte y artesanía no se hacía aquí distinción alguna ni terminológica ni práctica; El *Código de Hammurabi* menciona a los arquitectos y escultores al lado de los herreros y zapateros.

El racionalismo abstracto se practica en el arte babilónico y asirio de manera más consecuente que en el egipcio. No sólo se representa la figura humana con la más estricta frontalidad y con la cabeza vuelta en franca vista lateral; también las partes características del *rostro* —la nariz y el ojo— están considerablemente aumentadas, y, por el contrario, los rasgos menos interesantes, como la frente y la barbilla, se encuentran fuertemente atenuados[33]. El principio antinaturalista de la frontalidad tiene su expresión más marcada ante todo en los llamados *Guardianes de la puerta*, los leones y toros alados de la escultura arquitectónica asiria. Difícilmente existe género alguno del arte egipcio en el que

la concepción artística soberanamente estilizante y que renuncia a todo ilusionismo fuera realizada tan sin concesiones como en estas figuras que tienen, vistas de perfil, cuatro patas, en actitud de caminar, y, de frente, dos, en reposo, teniendo, por tanto, cinco patas, y que realmente representan la fusión de dos animales. Tan evidente contravención de las leyes naturales tiene en este caso una motivación exclusivamente racional: el creador de este género quería evidentemente que el observador pudiera obtener desde cualquier lado un cuadro completo, perfecto de forma y de sentido.

El arte asirio atraviesa muy tarde, no antes de los siglos VIII y VII antes de Cristo, una especie de proceso naturalista. Los relieves de guerra y caza de Asurbanipal poseen, por lo menos en lo que se refiere a los animales retratados, una naturalidad y una viveza cautivadoras; las figuras humanas, en cambio, están todavía trazadas en forma rígida y estilizada, y aparecen aún con el mismo atuendo de cabello y barba tieso, remilgado y arcaico de mil años antes. Encontramos aquí un dualismo estilístico semejante al de Egipto en la época de Ekhnatón; vemos la misma diferencia en el manejo de las figuras de animales y de hombres que se observaba ya en el Paleolítico y advertiremos repetidamente en el curso de la historia del arte. El hombre paleolítico pintaba al animal de manera más naturalista que al hombre, porque en su mundo todo giraba en torno al animal; en tiempos posteriores se hace lo mismo porque no se considera al animal digno de la estilización.

6

CRETA

En todo el ámbito del arte del Antiguo Oriente el arte cretense es el que constituye el problema más difícil para la sociología. Este arte no sólo adopta una posición especial frente al arte egipcio y al mesopotámico, sino que es una excepción en todo el período que va desde el fin del Paleolítico hasta el comienzo del clasicismo griego. En todo este período, casi inabarcable, de estilo abstracto geométrico, en este mundo invariable de tradiciones estrictas y formas rígidas, Creta nos muestra un cuadro de vida colorista, irrefrenable, alegre, sin que podamos encontrar aquí unas circunstancias económicas y sociales distintas de las del mundo circundante. También aquí, al igual que en Egipto y Mesopotamia, dominan déspotas y señores feudales y toda la cultura está sometida a un orden social autocrático. Y, sin embargo, ¡qué diferencia en la concepción del arte! ¡Qué independencia en los afanes artísticos, en contraste con la asfixiante presión de los convencionalismos en el resto del mundo del Antiguo Oriente! ¿Cómo puede explicarse esta diferencia? Hay muchas explicaciones posibles; pero la imposibilidad de descifrar la escritura cretense hace que ninguna de las explicaciones aceptables sea contundente. Tal vez la diferencia radica en parte en el papel relativamente subordinado que la religión y el culto desempeñan en la vida pública cretense. No se han encontrado en Creta construcciones de templos ni estatuas monumentales de dioses; los pequeños ídolos y los símbolos cultuales que han llegado a nosotros indican que la religión ejerció aquí una influencia menos profunda y total de lo que era habitual en el Antiguo Oriente. Pero la independencia del arte cretense se explica también parcialmente por la función extraordinariamente importante que la ciudad y el comercio desempeñaron en la vida económica de la isla. Un predominio semejante del comercio lo encontramos también en Babilonia, ciertamente, sin que se puedan observar en el arte los correspondientes efectos; pero el sistema ciudadano probablemente no estaba en ninguna parte del Antiguo Oriente tan desarrollado como en Creta. Existía aquí gran variedad de tipos de comunidades urbanas: al lado de la capital y de las cortes, como Cnossos y Faistos, había típicas ciudades industriales, como Gurnia, y pequeñas villas de mercado, como Praisos[34]. Pero el carácter especial del arte cretense debe estar, por fuerza, en relación, sobre todo, con el hecho de que, en contraste con los demás territorios, en el Egeo el comercio —y principalmente el comercio exterior— estaba en manos de las clases dominantes. El espíritu inquieto y deseoso de novedades de los comerciantes podía, en consecuencia, imponerse mucho más libremente que en Egipto o Babilonia.

Naturalmente, este arte sigue siendo todavía un arte perteneciente completamente a la aristocracia y a la Corte; expresa la alegría de vivir, la buena vida y el lujo de los autócratas y de una pequeña aristocracia. Sus monumentos dan testimonio de la existencia

de formas de vida señoriales, de una Corte fastuosa, de palacios espléndidos, de ricas ciudades, de grandes latifundios, así como de la amarga existencia de una numerosa población rural que se encontraba en la esclavitud. Este arte tiene, como en Egipto y Babilonia, un carácter totalmente cortesano; el elemento rococó, el gusto por lo refinado y lo virtuosista, por lo delicado y lo gracioso, alcanza aquí, sin embargo, su más alto valor. Hörnes subraya con razón los rasgos caballerescos de la cultura minoica; con ello alude al papel que representan en la vida de Creta las procesiones y las fiestas, los espectáculos de lucha y los torneos, las mujeres y sus ademanes de coquetería[35]. En contraste con el rígido estilo de vida de los antiguos señores, conquistadores y terratenientes —estilo que aparecerá también más tarde en la Edad Media—, este rasgo cortesano-caballeresco favorece unas formas de vida más independientes, más espontáneas y más elásticas, y engendra, en armonía con estas formas, un arte más individualista, más libre estilísticamente y más amante de la naturaleza.

Pero, según otra interpretación, el arte cretense no es propiamente más naturalista que, por ejemplo, el arte egipcio; si produce una impresión de mayor naturalidad, no se debe tanto a los medios estilísticos cuanto a la osadía en la elección de los temas, a la renuncia, a la solemnidad representativa y a la preferencia por lo profano y episódico, por los motivos vivientes y dinámicos[36]. La “disposición casual” de los elementos de la composición, de la que se habla como de una característica esencial del arte cretense, muestra, sin embargo, que no basta con hacer referencia a la elección de temas y motivos. En contraste con la trabazón del arte egipcio y babilónico, esta “disposición casual”, esta composición más libre, más suelta, más pictórica, revela una libertad de invención a la que acaso la denominación que mejor cuadre sea la de “europea”, y una concepción artística que favorece la acumulación y abundancia del material temático, en oposición al principio de la concentración y la subordinación de los motivos[37]. La preferencia por la simple yuxtaposición es tan decidida en el arte cretense, que no sólo en las composiciones de escenas y figuras, sino también en el colorido ornamental de los vasos encontramos por todas partes una lujuriante decoración colorista en vez de una decoración geométrica cerrada[38]. Esta independencia formal es tanto más significativa cuanto que los cretenses conocían muy bien, como sabemos, las creaciones del arte egipcio. El hecho de que renunciasen a la monumentalidad, a la solemnidad y al rigor egipcios es una prueba clara de que las proporciones egipcias no correspondían a su gusto ni a sus propósitos artísticos.

A pesar de esto, también el arte cretense tiene sus convencionalismos antinaturalistas y sus formas abstractas; descuida la perspectiva casi siempre, las sombras faltan completamente en sus pinturas, los colores se mantienen casi siempre en los tonos ordinarios y las formas de la figura humana se pintan siempre más estilizadas que las de los animales. Pero la relación entre los elementos naturalistas y antinaturalistas tampoco está aquí determinada de antemano, sino que es una proporción que varía con la evolución histórica[39]. El arte, siguiendo siempre de cerca a la naturaleza, retrocede desde una forma completamente geométrica y posiblemente influida todavía por el Neolítico, pasando por

un naturalismo extremo, hasta una estilización arcaizante y un poco académica. Pero hasta mediados del segundo milenio, es decir, a finales del minoico medio, no encuentra Creta su singularidad naturalista ni alcanza la cumbre de su desarrollo artístico. En la segunda mitad del milenio el arte cretense pierde de nuevo gran parte de su frescura y naturalidad; sus formas se hacen cada vez más esquemáticas y convencionales, más rígidas y abstractas. Los investigadores que se inclinan por una explicación racial del fenómeno acostumbran a atribuir esta geometrización a la influencia de las tribus helénicas que invaden el continente griego desde el Norte, es decir, al mismo elemento étnico que creó más tarde el geometrismo griego[40]. Otros ponen en tela de juicio la necesidad de semejante explicación y buscan la razón de este cambio de estilo en la evolución histórica de la forma[41].

Es corriente aludir a la "modernidad" del arte cretense para acentuar su singularidad frente al egipcio y al mesopotámico; pero la cuestión más problemática es tal vez saber qué es lo que se entiende por tal "modernidad". A pesar de toda su originalidad y su virtuosismo, el gusto de los cretenses no era precisamente ni delicado ni constante. Sus medios artísticos son demasiado fáciles y evidentes como para dejar tras de sí una impresión duradera. Sus frescos recuerdan, con sus colores acuosos y sus rasgos sobrios, las decoraciones de los modernos barcos de lujo y de las piscinas[42]. Creta no sólo ha estimulado la época "moderna"; lo cretense anticipa incluso muchos aspectos del moderno "arte industrial". Esta "modernidad" del arte cretense estaba relacionada probablemente con su actividad artística a escala industrial y con su producción masiva de obras de arte para una ingente exportación. Los griegos han evitado ciertamente, en semejante industrialización de la artesanía, el peligro de la esquematización; pero esto prueba sólo que en la historia del arte las mismas causas no producen siempre los mismos efectos, o que a menudo las causas son tal vez demasiado numerosas para ser agotadas por el análisis científico.

III

GRECIA Y ROMA

1

LA EDAD HEROICA Y LA EDAD HOMÉRICA

Las epopeyas homéricas son los poemas más antiguos que poseemos en lengua griega, pero no pueden ser considerados en modo alguno como la más antigua poesía griega; y esto no sólo porque su estructura es demasiado complicada para corresponder a una época inicial y porque su contenido es demasiado contradictorio, sino también porque la leyenda de Homero mismo contiene muchos rasgos que son incompatibles con el retrato del poeta que podríamos trazar ateniéndonos al espíritu ilustrado, escéptico y frecuentemente frívolo de sus epopeyas. La imagen del viejo cantor ciego de Quíos está compuesta en gran parte de recuerdos que arrancan del tiempo en que el poeta era considerado como "vate", como profeta sacerdotal inspirado por Dios. Su ceguera es sólo el signo exterior de la luz interior que le llena y le permite ver las cosas que los demás no pueden ver. Esta tara corporal —lo mismo que la cojera del herrero divino Hefesto— expresa una segunda idea de los tiempos primitivos: la de que los realizadores de poemas, obras plásticas y demás obras más o menos artísticas debían salir de las filas de aquellos que eran inútiles para la guerra y la lucha. Por lo demás, la leyenda de "Homero" se identifica casi completamente con el mito del poeta considerado todavía como una figura semidivina, como un taumaturgo y un profeta, mito que nos aparece del modo más palpable en la figura de Orfeo, el cantor que recibió su lira de Apolo y su iniciación en el arte del canto de las mismas Musas, que podía arrastrar tras de sí no sólo hombres y animales, sino también los árboles y las rocas, y que con su música rescató a Eurídice de los lazos de la muerte. "Homero" ya no posee esta fuerza mágica, pero conserva aún los rasgos del profeta inspirado y la conciencia de su relación sagrada y misteriosa con la Musa, a la que invoca repetidamente con toda confianza. Al igual que la poesía de todas las épocas primitivas, también la poesía le los primeros tiempos de Grecia se compone de fórmulas mágicas y sentencias de oráculo, de plegarias y oraciones, de canciones de guerra y de trabajo. Todos estos géneros tienen un rasgo común: el de ser poesía ritual de las masas. A los cantores de fórmulas mágicas y de oráculos, a los autores de lamentaciones mortuorias y canciones guerreras les era ajena toda diferenciación individual; su poesía era anónima y destinada a toda la comunidad; expresaba ideas y sentimientos que eran comunes a todos. En las artes plásticas corresponden a este período de la poesía ritual e impersonal aquellos fetiches, piedras y troncos de árboles que se limitaban a dar una insinuación mínima de la figura humana y que apenas pueden llamarse esculturas, a los cuales los griegos reverenciaban en sus templos desde los primeros tiempos. Son, como las más viejas fórmulas mágicas y las canciones cultuales, arte primitivo comunitario, expresión artística, todavía muy ruda y desmañada, de una sociedad en la que apenas hay diferencias de clases. Nada sabemos de la situación social de sus creadores, del papel que desempeñaban en la vida del grupo ni del prestigio que disfrutaban entre sus contemporáneos; probablemente eran menos

estimados que los artistas-magos del Paleolítico o que los sacerdotes y los cantores religiosos del Neolítico. Por otra parte, también los artistas plásticos tenían una ascendencia mítica. Dédalo, como sabemos, podía dar vida a la madera y hacer que las piedras se levantaran y caminaran; al autor de su leyenda no le parece tan maravilloso que construyera alas para sí y para su hijo para volar sobre el mar como que fuera capaz de tallar la piedra y trazar el Laberinto. Pero Dédalo no es, ni mucho menos, el único artista mágico, sino tal vez el último de los grandes. El hecho de que a Ícaro se le fundan las alas y caiga en el mar parece tener el sentido simbólico de que con Dédalo termina la era de la magia.

Al iniciarse la edad heroica, la función social de la poesía y la situación social del poeta cambian radicalmente. La concepción del mundo profana e individualista de la aristocracia guerrera da a la poesía un contenido nuevo y señala al poeta nuevos temas. El poeta sale del anonimato y de la inaccesibilidad del estado sacerdotal, pero la poesía pierde su carácter ritual colectivo. El rey y los nobles de los principados aqueos del siglo XII, los "héroes", que dan su nombre a esta edad, son ladrones y piratas, se llaman a sí mismos orgullosamente "saqueadores de ciudades", sus canciones son profanas e impías, y la leyenda troyana —la cumbre de su gloria— no es otra cosa que la glorificación poética de sus correrías de ladrones y piratas. Su libre e irreverente visión del mundo es una consecuencia de su perenne ocupación guerrera, de las continuas victorias que alcanzan y del brusco cambio que sus circunstancias culturales experimentan. Vencedores de un pueblo poseedor de una civilización superior a la que ellos tienen, y usufructuarios de una cultura mucho más avanzada que la suya, se emancipan de los lazos de la religión de sus padres, pero menosprecian también los preceptos y prohibiciones religiosos del pueblo vencido, precisamente porque son de los vencidos[1]. Todo incita a esta voluble gente de guerra hacia un individualismo indómito que deja a un lado toda tradición y todo derecho. Puesto que en su mundo todo se consigue con la fuerza corporal, con el valor, con la habilidad y con la astucia, para ellos todo se convierte en motivo de lucha y en objeto de aventura personal.

Desde el punto de vista sociológico, el paso decisivo en este periodo consiste en el tránsito de la organización impersonal del clan de los primeros tiempos a una especie de monarquía feudal, que descansa en la fidelidad personal de los vasallos a su señor y que no sólo es independiente de los lazos de familia, sino que a veces se opone a las relaciones familiares y suprime radicalmente los deberes del parentesco de sangre. La ética social del feudalismo va contra la solidaridad de la sangre y de la raza; individualiza y racionaliza las relaciones morales[2]. La descomposición gradual de la comunidad tribal se expresa de la manera más ostensible en los conflictos entre parientes, conflictos que aparecen cada vez con mayor frecuencia desde la edad heroica. La lealtad de los vasallos al señor, de los súbditos a su rey y de los ciudadanos a su ciudad se desarrolla cada vez más y resulta finalmente más fuerte que la voz de la sangre. Este proceso se extiende a lo largo de varios siglos y encuentra su conclusión con la victoria de la democracia, después de las derrotas

que sufre al enfrentarse con las aristocracias basadas en la solidaridad familiar. La tragedia clásica está todavía llena del conflicto entre el Estado familiar y el Estado popular; la *Antígona*, de Sófocles, gira en torno al mismo problema de la lealtad que es ya el eje de la *Ilíada*. En la edad heroica misma, sin embargo, no aparecen todavía conflictos trágicos, pues el problema no está relacionado con ninguna crisis en el orden social establecido; pero ya en ella aparece un cambio de valores en la escala moral, y, finalmente, un individualismo cruel que no respeta nada más que el código de honor de unos piratas.

De acuerdo con esta evolución, la poesía de la edad heroica no es ya poesía popular y de masas, ni lírica coral o de grupo, sino un canto individual acerca del destino individual. La poesía no tiene ya el cometido de excitar a la lucha, sino de entretener a los héroes después de pasada la batalla, de aclamarlos y ensalzar su nombre, de pregonar y eternizar su gloria. Los cantos heroicos deben su origen al afán de gloria de la nobleza guerrera; satisfacer este deseo es su objetivo principal; cualquiera otra finalidad tiene para su público una significación muy secundaria. Hasta cierto punto, todo el arte de la Antigüedad clásica está condicionado por este afán de gloria, por este deseo de alcanzar renombre entre los contemporáneos y ante la posteridad[3]. La historia de Heróstrato, que prende fuego al templo de Diana en Éfeso para eternizar su nombre, da una idea de la fuerza de esta pasión, que todavía en épocas posteriores era muy poderosa, pero que nunca ha sido después tan creadora como en la edad heroica. Los poetas de los cantos heroicos son narradores de alabanzas, pregoneros de la fama; en esta función basan su existencia y de ella reciben su inspiración. El objeto de su poesía no lo constituyen ya deseos y esperanzas, ceremonias mágicas y ritos cultuales animistas, sino narraciones de batallas victoriosas y de botines conquistados. Al perder su naturaleza ritual, los poemas pierden también su carácter lírico y se hacen épicos; en este aspecto son la más antigua poesía profana independiente del culto que conocemos en Europa. Estos poemas llegan a convertirse en una especie de información bélica, de crónica de los acontecimientos guerreros, y, sin duda, se limitan a narrar ante todo las “últimas noticias” de las empresas bélicas triunfantes y de las correrías de la tribu en busca de botín. “El canto más nuevo trae la alabanza más alta”, dice Homero (*Od*., I, 351/2), y hace que su Demódoco y Femio canten los últimos acontecimientos. Pero sus cantores ya no son meros cronistas; la crónica bélica se ha convertido ya en un género medio histórico medio legendario, y ha tomado rasgos de romance mezclados con elementos épicos, dramáticos y líricos. Los poemas heroicos que constituyen la base de la epopeya tuvieron ya también, sin duda, este carácter híbrido, si bien en ellos el elemento épico seguía siendo el definitivo.

El cantar heroico no sólo se ocupa de una persona única, sino que además es recitado por una sola persona, y ya no por una comunidad o por un coro[4]. Al principio sus poetas y recitadores son probablemente los mismos guerreros y héroes; esto quiere decir que no sólo el público, sino también los creadores de la nueva poesía pertenecen a la clase dominante; son *dilettantes* nobles, y a veces príncipes. La escena narrada en el *Beowulf*, en la que el rey de los daneses invita a uno de sus gigantes a cantar una canción sobre la

lucha que acaban de finalizar victoriosos, podría corresponder totalmente a las condiciones de la época heroica griega[5]. Pero el noble aficionado es sustituido muy pronto por poetas y cantores cortesanos —los bardos—, que presentan los cantos heroicos en una forma más artística, más pulida por la práctica, más impresionante. Estos cantan sus canciones en la sobremesa común del rey y sus generales, a la manera como lo hacen Demódoco en la Corte del rey de los feacios y Femio en el palacio de Ulises, en Ítaca. Son cantores profesionales, pero son al mismo tiempo vasallos y gente del séquito del rey; se les considera, por su ocupación profesional, como señores respetables, pertenecen a la sociedad cortesana y los héroes les tratan como a sus iguales; llevan la vida profana de los cortesanos, y aunque también a ellos "un dios les ha plantado las canciones en el alma" (*Od.*, XXII, 347/8) y conservan el recuerdo del origen divino de su arte, son tan versados en el rudo quehacer de la guerra como su público, y tienen mucho más de común con él que con sus propios ascendientes espirituales, los profetas y magos de los tiempos primitivos.

La imagen que la epopeya homérica nos da de la situación social de los poetas y cantores no es unitaria. Unos pertenecen a la corte del príncipe, mientras otros se encuentran en una posición intermedia entre el cantor cortesano y el cantor popular[6]. Al parecer, se mezclan en esta imagen las condiciones típicas de la edad heroica con las propias de la época de la compilación y la última redacción de los cantos, es decir, de la edad homérica misma. En todo caso deberemos suponer que ya en los primeros tiempos existían también, junto a los bardos de la sociedad cortesana y aristocrática, gentes errantes que en los mercados en torno al hogar de las λέσχαί entretenían a su público con historias más o menos heroicas y menos llenas de dignidad que las aventuras de los héroes[7]. No podemos formarnos una idea adecuada de lo que significaban estas historias de la epopeya si no aceptamos que anécdotas como el adulterio de Afrodita tuvieron su origen en estas narraciones populares.

En las artes plásticas los aqueos continúan la tradición cretomicénica; por ello, la situación social del artista no debió de ser entre ellos muy diferente de la del artista-artesano de Creta. De todas maneras no podemos pensar que algún pintor o escultor haya salido jamás de las filas de la nobleza aquea y haya pertenecido a la sociedad cortesana. La afición de los príncipes y nobles a la poesía y a la familiaridad de los poetas profesionales con las prácticas de la guerra son un motivo apto para aumentar la diferencia social entre el artista que trabaja con sus manos y el poeta que crea con su espíritu; este nuevo rasgo eleva al máximo la categoría social del poeta de la edad heroica sobre el escriba del Antiguo Oriente.

La invasión doria representa el fin de la época que había convertido de manera directa sus empresas guerreras y sus aventuras en canción y leyenda. Los dorios son un pueblo campesino, rudo y sobrio, que no canta sus victorias; por su parte, los pueblos heroicos expulsados por ellos no parten ya hacia nuevas aventuras. Los dorios transforman la

monarquía militarista, una vez establecidos en las costas de Asia Menor, en una pacífica aristocracia agricultora y comerciante, en la que incluso los reyes son simplemente grandes terratenientes. Antes, las familias reales y su séquito directo habían llevado una vida excesivamente suntuosa a costa del resto de la población; ahora, en cambio, los bienes se distribuyen de nuevo entre varias manos, y este sistema disminuye el exceso de lujo de las clases superiores[8]. El estilo de vida es más sobrio y los encargos que hacen a escultores y pintores en su nueva patria son al principio probablemente muy escasos y humildes. Lo único espléndido es la producción poética de la época. Los fugitivos llevan consigo a Jonia sus canciones heroicas, y allí, en medio de pueblos extraños y bajo el influjo de una cultura extraña, surge la epopeya en un proceso que dura tres siglos. Debajo de la definitiva forma jónica podemos reconocer todavía la vieja materia eólica, así como determinar la diversidad de las fuentes y advertir la calidad desigual de las partes y la brusquedad de las transiciones; pero no podemos determinar ni lo que la epopeya debe en el aspecto artístico al cantar de gesta, ni qué parte del mérito de esta obra incomparable corresponde a los distintos poetas, a las distintas escuelas y a las diversas generaciones de poetas. Y, sobre todo, no sabemos si esta o aquella personalidad ha intervenido por sí misma, independientemente, en el trabajo colectivo y ha tenido una influencia decisiva sobre la forma final de la obra, o si lo propio y peculiar del poema se debe considerar precisamente como resultado de muchos hallazgos especiales y heterogéneos de tradiciones ininterrumpidas y constantemente mejoradas, y tenemos por ello que agradecerlo al “genio de la colectividad”.

La producción poética, que adquirió una forma más personal al separarse los poetas de los sacerdotes durante la edad heroica, y que era obra de individualidades aisladas e independientes, muestra de nuevo una tendencia colectivista. La epopeya no es obra de poetas individuales diferenciados, sino de escuelas poéticas. Si no es creación de una comunidad popular, lo es ciertamente de una comunidad laboral, es decir, de un grupo de artistas ligados por una tradición común y por métodos comunes de trabajo. Comienza con ello en la vieja poesía una modalidad nueva, enteramente desconocida, de organización del trabajo artístico, un sistema de producción que hasta ahora sólo era habitual en las artes plásticas y que en lo sucesivo hace posible también en la literatura una distribución del trabajo entre profesores y alumnos, maestros y ayudantes.

El bardo cantaba su canción en los salones reales, ante un público real y noble; el rapsoda recitaba sus poemas en los palacios de la nobleza y en las casas señoriales, pero también en las fiestas populares, y en las ferias, en los talleres y en las λέσχαί. A medida que la poesía se vuelve más popular y se dirige a un público cada vez más amplio, su recitación se hace cada vez menos estilizada y se acerca más al lenguaje cotidiano. El cayado y la recitación sustituyen a la lira y al canto. Este proceso de popularización encuentra su conclusión cuando la leyenda, con su nueva forma épica, retorna a su tierra natal, donde los rapsodas difunden la canción de gesta, los epígonos la amplían y los trágicos le dan una forma nueva. Desde la tiranía y el comienzo de la democracia la

representación de poemas épicos en las fiestas populares se convierte en una costumbre regular; ya en el siglo VI una ley dispone que se reciten todos los poemas homéricos —probablemente turnándose los rapsodas— en las Fiestas Panateneas, que se celebraban cada cuatro años. El bardo era el pregonero de la gloria de los reyes y de sus vasallos; el rapsoda se convierte en el panegirista del pasado nacional. El bardo ensalzaba los sucesos del día; el rapsoda rememora sucesos histórico-legendarios. Componer y recitar poemas no son todavía dos oficios distintos y especializados; pero el recitador del poema no tiene que ser necesariamente su autor[9]. El rapsoda constituye un fenómeno de transición entre el poeta y el actor. Los abundantes diálogos que los poemas épicos colocan en boca de sus figuras y que exigen del recitador un efecto histriónico forman el puente entre la recitación de poemas épicos y la representación dramática[10]. El Homero de la leyenda está entre Demódoco y los homéridas, a medio camino entre los bardos y los rapsodas. Es, a la vez, vate sacerdotal y juglar viajero, hijo de la Musa y cantor mendicante. Su persona no es una figura histórica determinada, sino tan sólo el resumen y la personificación de la evolución que conduce de los cantares de gesta de las Cortes aqueas a los poemas épicos jónicos.

Los rapsodas eran con toda probabilidad gentes capaces de escribir, pues aunque en tiempos muy tardíos existían aún recitadores que se sabían su Homero de memoria, la recitación ininterrumpida sin un texto escrito habría provocado con el tiempo la descomposición total de los poemas. Tenemos que imaginarnos a los rapsodas como literatos diestros y prácticos, cuya tarea artística gremial consistía más bien en conservar que en incrementar los poemas recibidos. El hecho de que se designasen a sí mismos como homéridas y mantuviesen la leyenda de su descendencia del maestro demuestra el carácter conservador de su clan. Frente a esta concepción se ha subrayado, sin embargo, que las designaciones de estos gremios como “homéridas”, “asclepíadas”, “dedálidas”, etc., han de ser consideradas como símbolos elegidos caprichosamente y que los miembros de estos gremios no creían en una descendencia común ni querían hacer creer en ella[11]. Mas, por otra parte, también se ha señalado que al principio las diversas profesiones fueron monopolio de tales linajes[12]. Sea de ello lo que quiera, lo cierto es que los rapsodas formaban una clase profesional cerrada, separada de otros grupos, una clase de literatos muy especializados, formados en antiguas tradiciones, que nada tenían que ver con lo que llamamos “poesía popular”. La “poesía épica popular” griega es un invento de la filología romántica; los poemas homéricos son cualquier cosa menos poemas populares, y esto no sólo en su forma definitiva, sino incluso en sus comienzos. Tampoco son ya poesía cortesana, como lo era todavía por completo el cantar de gesta; sus motivos, su estilo, su público, todo en el cantar de gesta tenía un carácter cortesano y caballeresco. Se duda incluso de que el cantar de gesta griego se haya convertido en poesía popular, como ocurrió con el poema de los *Nibelungos*; éste, después de atravesar una primera etapa cortesana en su desarrollo, fue llevado al pueblo por los juglares errantes y pasó por un período de poesía popularesca antes de alcanzar de nuevo su definitiva forma cortesana[13]. Según esta opinión, los poemas homéricos serían la continuación inmediata

de la poesía cortesana de la época heroica[14]; los aqueos y eolios habrían llevado consigo a su nueva patria no sólo sus cantos heroicos, sino también sus cantores, y éstos habrían transmitido a los poetas de la épica las canciones que ellos habían cantado antes en las cortes de los príncipes. En consecuencia, el núcleo de la poesía homérica habría estado formada no por romances populares tesalíos, sino por canciones panegíricas cortesanas, que no estaban destinadas a las masas, sino a los oídos exigentes de los entendidos. Sólo muy tarde, en la forma de una épica ya plenamente desarrollada, se habría hecho popular la leyenda heroica y sólo en tal forma habría pasado al pueblo helénico.

Es algo que choca con todas las concepciones románticas de la naturaleza del arte y del artista —concepciones que pertenecen a los fundamentos de la estética del siglo XIX— el que la epopeya homérica, este inigualado modelo de la poesía, no pueda ser considerada ni como la creación de un individuo ni como un producto de la poesía popular, sino como poesía artística anónima, obra colectiva de elegantes poetas cortesanos y literatos eruditos, en los cuales los límites entre las aportaciones de las diversas personalidades, escuelas y generaciones son completamente imprecisos. A la luz de esta certeza los poemas se nos muestran con una faz nueva, sin perder por ello su misterio. Los románticos designaban el elemento enigmático de estos poemas como “poesía popular ingenua”; para nosotros, lo que tienen de enigmáticos proviene de su indefinible fuerza poética, la cual, de elementos tan distintos como son visión y erudición, inspiración y tradición, cosas propias y cosas ajenas, hace brotar la dulce e ininterrumpida cadencia de estos poemas, su denso y homogéneo mundo de imágenes, la perfecta unidad del sentido y de la existencia de sus héroes.

La concepción del mundo de la poesía homérica es todavía completamente aristocrática, aunque ya no estrictamente feudal; sólo sus temas más antiguos pertenecen al mundo feudal. El cantar heroico se dirigía todavía exclusivamente a los príncipes y a los nobles; sólo se interesaba por ellos, por sus costumbres, normas e ideales. Aunque en la epopeya el mundo no está ya tan estrictamente limitado, sin embargo el hombre común del pueblo carece todavía de nombre y el guerrero vulgar no tiene ninguna importancia. En todo Homero no existe ni un único caso en que un personaje no noble se eleve por encima de su propia clase[15]. La epopeya no critica realmente ni a la realeza ni a la aristocracia; Tersites, el único que se levanta contra los reyes, es el prototipo del hombre incivil, carente de toda urbanidad en sus maneras y en su trato. Pero si los rasgos “burgueses” que han sido señalados[16] en las comparaciones homéricas no reflejan todavía una manera de sentir burguesa, sin embargo la epopeya no expresa ya del todo los ideales heroicos de la leyenda. Más bien se da ya una notable tensión entre la concepción de un poeta humanizado y el modo de vida de sus rudos héroes. No es sólo en la *Odisea* donde se nos muestra el Homero “no heroico”. No es Ulises el primero en pertenecer a otro mundo, más próximo al poeta, que aquél a que pertenece Aquiles; ya el noble, tierno y generoso Héctor comienza a suplantar el terrible héroe en el corazón del poeta[17]. Todo esto demuestra sencillamente que el modo de ser de la propia nobleza estaba cambiando, y no que, por

ejemplo, el poeta de la epopeya orientara sus patrones morales según los sentimientos de un público nuevo y no perteneciente ya a la nobleza. En todo caso los poemas ya no están dirigidos a la nobleza militar terrateniente, sino a una aristocracia ciudadana y no belicosa.

Una poesía más del pueblo, y que se mueve en el mundo de los campesinos, es la poesía hesiódica. No es que sea tampoco precisamente poesía popular, esto es, poesia que el pueblo se transmite de boca en boca, ni tampoco una poesía que pudiese, en las tertulias reunidas alrededor del fuego, hacer la competencia a las anécdotas picantes. Sin embargo, sus temas, sus cánones e ideales son los de los campesinos, los del pueblo oprimido por la nobleza terrateniente. La significación histórica de la obra de Hesíodo consiste en que es la primera expresión poética de una tensión social, de un antagonismo de clases. Es verdad que pronuncia palabras de conciliación, de calma y de consuelo —el tiempo de la lucha de clases y de las revoluciones está todavía lejos—; pero en todo caso es ésta la primera vez que suena en la literatura la voz del pueblo trabajador, la primera vez que esta voz se levanta en favor de la justicia social y en contra de la arbitrariedad y la violencia. Por primera vez sucede que el poeta se aparta de los temas del culto y de la religión o del panegírico de la Corte, que hasta el momento le han correspondido, y se hace cargo de una misión de educación política, convirtiéndose en el maestro, consejero y campeón de una clase oprimida.

Es difícil establecer una relación histórico-estilística entre la poesía homérica y el arte geométrico contemporáneo. La lengua refinada y elegante de la epopeya no tienen ningún parecido perceptible con el estilo seco y esquemático del arte geométrico. El intento de señalar los principios de tal arte en Homero[18] no ha tenido éxito hasta ahora. Pues parte de que la simetría y la repetición, que es a lo que se reduce lo geométrico en la poesía, sólo aparecen en episodios aislados de los poemas homéricos, forman en éstos como la capa más extensa de la estructura formal, en contraposición a las representaciones geométricas de la plástica, en las cuales la simetría y la repetición integran el núcleo mismo de la composición. La explicación de esta discrepancia está sencillamente en que la epopeya se desarrolla en Asia Menor, crisol de las culturas del Egeo y del Oriente, en el centro del comercio mundial de aquella época, mientras que el geometrismo de la plástica tiene su cuna en Grecia, entre los labradores dorios y beocios. El estilo de los poemas homéricos tiene sus raíces en la lengua de una población urbana y cosmopolita; el geometrismo, por el contrario, es la expresión de un pueblo de labradores y pastores rigurosamente cerrado al extranjero. A la síntesis de las dos tendencias, de la que surge el arte griego posterior, sólo se llega después de que se ha alcanzado la unidad económica de los territorios costeros del Egeo, esto es, un nivel de evolución al que no se llega todavía durante la etapa geométrica.

El primitivo estilo geométrico inicia en Occidente, hacia finales del siglo x, después de un período de unos doscientos años de estancamiento y barbarie, un desarrollo artístico nuevo. Por de pronto encontramos por todas partes las mismas formas pesadas, rígidas y

feas, los mismos modos de expresión breves y esquemáticos, hasta que, poco a poco, se forman por todas partes estilos locales diferenciados. El más conocido y el más importante artísticamente es el estilo *Dipylon*, que florece en Atica entre el año 900 y el 700; éste es un lenguaje artístico ya refinado, casi amanerado, que posee modos de expresión pulidos, decorativos y repetidos. Este lenguaje demuestra cómo incluso un arte campesino puede adquirir, mediante un ejercicio largo e ininterrumpido, un cierto preciosismo, y cómo una ornamentación orgánica, determinada por la estructura del objeto adornado, puede transformarse con el tiempo en una "decoración pseudo-tectónica"[19], en la cual la abstracción de la realidad —la distorsión violenta y muchas veces arbitraria de las formas naturales— no pretende disimular que tiene su origen en la forma del objeto. Hay, por ejemplo, en los fragmentos de un vaso de Dipylon, en el Louvre, una escena de "lamentación funeraria" en la que aparece expuesto el cadáver y unas plañideras en torno, o, mejor dicho, encima del lecho mortuorio, del que forman como una orla, así como unos hombres en actitud fúnebre a ambos lados y debajo del tema principal; éste tiene forma cuadrada y es tectónicamente independiente de la forma redonda del vaso. Según se quiera, todas estas figuras forman parte de la escena o son un puro ornamento. Todo está encerrado en la red de una especie de muestra de labor de ganchillo. Las figuras son todas iguales en su forma, todas hacen el mismo movimiento con los brazos, formando con ellos un triángulo cuyo vértice, vuelto hacia abajo, es el talle de avispa de las siluetas de largas piernas. No hay ninguna profundidad en el espacio, ni ningún orden en él; los cuerpos no tienen ni volumen ni peso; todo es una muestra de superficie y un juego de líneas; todo son fajas y bandas, campos y frisos, cuadrados y triángulos. En esta escena se llega sin duda a la más violenta estilización de la realidad llevada a cabo desde el Neolítico, a una estilización que no hace concesión alguna a la realidad y que está construida de una manera más unitaria y consciente que la del arte egipcio.

2

EL ESTILO ARCAICO Y EL ARTE EN LAS CORTES DE LOS TIRANOS

Sólo hacia el año 700 a. de C., cuando también en Grecia las formas de vida campesinas comienzan a transformarse en formas de vida ciudadanas, se disuelve la rigidez de las formas geométricas. El nuevo estilo *arcaico*, que disuelve el geometrismo, se forma ya sobre la síntesis del arte de Oriente y de Occidente, de Jonia, cuya economía es urbana, y de la metrópoli, cuya economía es todavía casi completamente campesina. En la época que corre entre el fin del período micénico y el comienzo del período arcaico no existen todavía en Grecia ni palacios ni templos ni ninguna otra clase de arte monumental; de esta época poseemos únicamente los restos de un arte que produce sólo cerámica. Con el estilo arcaico, que es producto de un comercio floreciente, de unas ciudades enriquecidas y de unas colonizaciones afortunadas, comienza un nuevo período de la arquitectura representativa y de la plástica monumental. Este arte es el arte propio de una sociedad cuya clase dirigente se eleva desde el nivel de los campesinos al de los magnates de la ciudad, de una aristocracia que comienza a gastar sus rentas en la ciudad y a ocuparse de la industria y el comercio. Este arte ya no conserva nada de la estrechez ni del carácter estacionario del campesino; es un arte ciudadano, tanto por sus monumentales temas como por su antitradicionalismo y su dependencia de influjos extraños. Naturalmente, todavía está ligado a una serie de principios formales abstractos, ante todo a los de frontalidad, simetría, forma cúbica y a la ley de “los cuatro puntos de vista fundamentales” (S. Löwy). Por ello apenas se puede hablar, hasta los comienzos del clasicismo, de una superación definitiva del estilo geométrico. Pero dentro de estas limitaciones, el estilo arcaico muestra tendencias muy variables, y a menudo muy progresivas, en dirección hacia el naturalismo. Tanto el estilo elegante y suelto de las χόραί o muñecas jónicas, como las formas pesadas, enérgicas, dinámicas de las primeras esculturas dorias, están orientadas, a pesar de toda su torpeza arcaica, hacia la expansión y diferenciación de los medios expresivos.

En Oriente adquiere la supremacía el elemento jónico; se tiende hacia el refinamiento, el formalismo y el virtuosismo, y se persigue un ideal estilístico que halla su culminación en el arte de las Cortes de los tiranos. La mujer es aquí, como antaño en Creta, el tema principal. En ninguna otra forma se expresa el arte de la costa de Jonia y de las islas de modo más adecuado que en aquellas estatuas de doncellas elegantemente vestidas, cuidadosamente peinadas, con ricos aderezos y delicada sonrisa, que, como estatuas votivas, a juzgar por la abundancia de los hallazgos, llenaban sin duda los templos. Los artistas arcaicos, por lo demás, como sus precursores cretenses, nunca representaron a la mujer desnuda; en lugar de las formas desnudas buscaron los efectos plásticos del cuerpo

que se dibuja bajo el vestido y bajo los paños que forman pliegues. La aristocracia no gustaba de la representación del desnudo, que “es democrático, como la muerte” (Julius Lange); al principio sólo soportaba el desnudo masculino como propaganda para los juegos atléticos, el culto al cuerpo y el mito de la sangre. Olimpia, donde eran colocadas estas estatuas de jóvenes, es el lugar más importante de propaganda en Grecia, el lugar donde se formaba la opinión pública del país y la conciencia de unidad nacional de la aristocracia.

El arte arcaico de los siglos VII y VI es el arte que corresponde a la nobleza, todavía muy rica y dueña por completo del aparato estatal, pero amenazada ya en su predominio político y económico. El proceso de su eliminación de la dirección de la economía por la burguesía ciudadana, y de la desvalorización de sus rentas en especie por las grandes ganancias de la nueva economía monetaria, estaba ya en marcha desde los comienzos de la época arcaica. Sólo en esta crítica situación comienza la aristocracia a percatarse de su propia esencia[20]; entonces comienza a acentuar sus características peculiares, compensando así su inferioridad en la lucha económica frente a las clases inferiores. Ciertos signos de raza y de clase, de los que la aristocracia apenas tenía antes conciencia y que consideraba como cosa obvia, se vuelven ahora virtudes y excelencias especiales que se hacen valer como justificación de especiales privilegios. Ahora, en el momento del peligro, la aristocracia se traza un programa de vida cuyos principios nunca había fijado en la época de su predominio indiscutido y materialmente asegurado, y que quizá tampoco había seguido muy estrictamente. Ahora es cuando se sientan los cimientos de la ética de la nobleza; el principio de la άρετή, con sus rasgos basados en la cuna, la raza y la tradición, compuestos de aptitud corporal y educación militar; la χαλοχάγαθία, con su idea de equilibrio entre las propiedades corporales y espirituales, físicas y morales; la σωφροσύνη con su ideal de autodominio, disciplina y moderación.

Ciertamente la epopeya encuentra también en Grecia por todas partes oyentes interesados e imitadores diligentes; pero la lírica nacional coral y sentenciosa, que se ocupa de modo más inmediato de los problemas del momento, despierta en la nobleza que lucha por su supervivencia más interés que la anticuada leyenda heroica. Poetas gnómicos como Solón, elegiacos como Tirteo y Teognis, líricos corales como Simónides y Píndaro se dirigen desde el comienzo a la nobleza, pero no con divertidas historias de aventuras, sino con severas enseñanzas morales, con consejos y advertencias. Su poesía es, a la vez, expresión de sentimientos personales, propaganda política y filosofía moral. Los poetas son los educadores y los guías espirituales; ya no son los hombres que divierten a sus conciudadanos y a los miembros de su clase. Su misión es mantener despierta en la nobleza la conciencia del peligro y evocar de nuevo en su memoria los recuerdos de su grandeza. Teognis, el entusiasta panegirista de la ética de la nobleza, habla todavía con el más profundo desprecio de la nueva plutocracia, y, frente al plebeyo espíritu económico, alaba las nobles virtudes de la liberalidad y de la grandeza; pero la crisis del concepto de όρετή se hace en él perceptible cuando, a pesar de que ello le repugna profundamente,

aconseja acomodarse a la nueva situación creada por la economía monetaria, haciendo con ello vacilar todo el sistema moral de la aristocracia. De la crisis que aquí se manifiesta procede también la trágica visión de Píndaro, el máximo poeta de la nobleza. Esta crisis es la fuente de su poesía, lo mismo que es ella también la fuente de la tragedia. Es verdad que los trágicos, antes de tomar posesión de la herencia pindárica, la han librado de su escoria, es decir, del estrecho culto a las grandes familias, el unilateral ideal deportivo, los “cumplimientos a los profesores de gimnasia y a los palafreneros”[21]; de acuerdo con el espíritu de un público más amplio y mezclado, la concepción trágica ha quedado libre de la estrechez de la visión pindárica.

Píndaro escribe todavía para el círculo cerrado de los nobles, sus iguales, a quienes él, no obstante ser poeta profesional y ganarse la vida con este oficio, considera sus pares. Como en sus poemas finge expresar sólo su propia opinión y pretende que recibe salario por una ocupación que también desempeñaría sin pago, da la impresión de ser un aficionado que hace poesías exclusivamente por su gusto y para el disfrute de los nobles, sus iguales. Esta ficticia posición de aficionado da la impresión de que con ella se da marcha atrás en la profesionalidad del ejercicio poético; pero en realidad es ahora cuando se da el paso decisivo hacia el literato de profesión. Simónides escribe ya poemas de encargo, para cualquiera que se los quiera solicitar, lo mismo que más tarde los sofistas ofrecerán en venta sus argumentos. Simónides es el precursor de los sofistas precisamente en aquello en que éstos serán más despreciados[22]. Es verdad que también entre los aristócratas existen verdaderos aficionados que a veces intervienen en la composición y en la ejecución de los coros; pero lo ordinario es que tanto el poeta como los ejecutores de la lírica coral sean artistas profesionales, que, en relación con los estadios precedentes, llegan a una más completa diferenciación profesional. El rapsoda era todavía poeta y ejecutante a la vez; ahora se separan las funciones; el poeta ya no es cantor, ni el cantor es poeta. Esta división del trabajo es quizá lo que con mayor fuerza subraya la especialización de su arte. En el caso del cantor, el arte no deja el menor espacio para que parezca un aficionado, lo cual todavía puede mantenerse en apariencia en el poeta, ligado a los sentimientos que expresa. Los cantores corales forman una profesión muy difundida y bien organizada; con ello los poetas pueden enviar los cantos encargados en la seguridad de que su ejecución no tropezará en ninguna parte con dificultades técnicas. Lo mismo que hoy día un director encuentra en cualquier gran ciudad una orquesta tolerable, así entonces se podía contar por todas partes en las fiestas públicas y privadas con un coro ejercitado. Estos coros eran mantenidos por la nobleza y formaban un instrumento del que podían disponer ilimitadamente.

La ética nobiliaria y el ideal de belleza corporal y espiritual de la aristocracia determinan también las formas de la escultura y la pintura contemporánea, si bien en éstas no se expresan quizá tan claramente como en la poesía. Las estatuas, generalmente designadas como “Apolos”, de nobles jóvenes que en Olimpia habían alcanzado una victoria, o bien obras como las figuras de los frontones de Egina, que tienen un vigor

corporal tan grande y una actitud tan altiva, corresponden por completo al estilo aristocrático y heroico, anticuado y altivo, de las odas pindáricas. El tema de la escultura y de la poesía es el mismo ideal varonil agonal, el mismo tipo aristocrático de raza seleccionada formada en el atletismo. La participación en los juegos olímpicos está reservada a la nobleza; solo ésta dispone de los medios necesarios para prepararse y tomar parte en ellos. La primera lista de vencedores se remonta al año 776 a. de C.; la primera estatua de vencedor fue erigida, según Pausanias, en el año 536 a. de C. Entre estas dos fechas se extiende la época mejor de la aristocracia. ¿Acaso las estatuas de vencedores fueron creadas para despertar la emulación de una generación más débil, menos ambiciosa, más mezquina?

Las estatuas de los atletas no buscaban el parecido; eran retratos ideales, que únicamente parecen haber servido para mantener el recuerdo de la victoria y hacer la propaganda de los juegos. El artista ni siquiera ha visto al vencedor una sola vez; a veces habrá tenido que realizar el “retrato” sobre una sumaria descripción del modelo[23]. La observación de Plinio, de que los atletas, después de conseguir su tercera victoria, tenían derecho a que sus estatuas tuvieran parecido de retratos, debe de corresponder a un tiempo ulterior. En la época arcaica ninguna de las estatuas fue sin duda “parecida”; más tarde es muy posible que se hiciera la misma diferencia que hoy se hace: un premio pequeño se considera algo impersonal, pero uno grande lleva el nombre del vencedor y datos sobre los pormenores de la competición. En la época arcaica era desconocida la idea del retrato tal cual nosotros la entendemos, a pesar del progreso tan grande que durante ella hizo la historia del individualismo.

Al desarrollarse las formas de vida urbanas, intensificarse las relaciones comerciales e imponerse la idea de la competencia, la concepción individualista obtiene la primacía en todos los campos de la vida cultural. También la economía del Antiguo Oriente se desarrolló en un marco urbano y también ella se basó en gran parte en el comercio y en la industria; pero esta economía, o era el monopolio de la casa real o de los templos, o estaba en todo caso organizada de tal manera que dejaba poco espacio a la competencia individual. En Jonia y Grecia domina, en cambio, por lo menos entre los ciudadanos libres, la libertad de concurrencia económica. Con el comienzo del individualismo económico llega a su fin la compilación de la epopeya; y con la simultánea aparición de los líricos también el subjetivismo comienza a imponerse en la poesía; esto no sólo en cuanto a los temas, ya que la lírica trata objetos de por sí más personales que la épica, sino también en la pretensión del poeta de ser reconocido como autor de sus poemas. La idea de la propiedad intelectual se anuncia y echa raíces. La poesía de los rapsodas era un producto colectivo, propiedad común y proindiviso de la escuela, del gremio, del grupo; ninguno de ellos consideraba de su propiedad personal los poemas que recitaba. En cambio, los poetas de la época arcaica, y no sólo los líricos del sentimiento subjetivo, como Alceo y Safo, sino también los autores de la lírica gnómica y coral, hablan al oyente en primera persona. Los géneros poéticos se transforman en expresiones más o menos

individuales; en todos ellos el poeta se expresa directamente o habla directamente a su público.

De esta época, alrededor del 700 a. C., proceden también las primeras obras firmadas de las artes plásticas, comenzando por el vaso de “Aristónoo”, la más antigua obra de arte firmada que existe. En el siglo VI aparecen ya las primeras personalidades artísticas de marcada individualidad, cosas hasta entonces totalmente desconocidas[24]. Ni la época prehistórica, ni la época del Antiguo Oriente, ni tampoco la era geométrica griega, habían conocido nada parecido a un estilo individual, a ideales artísticos particulares y a orgullo profesional; al menos no han dado signo alguno de tales inclinaciones. Los soliloquios, como los poemas de Arquíloco o de Safo, la pretensión de ser distinguido de los demás artistas, expresada por Aristónoo, los intentos de expresar de otra manera, aunque no siempre mejor, lo que ya se ha dicho, son fenómenos absolutamente nuevos, preludios de una evolución que, si exceptuamos los comienzos de la Edad Media, no ha sufrido ninguna interrupción esencial hasta el día de hoy.

Pero esta tendencia tropezó con fuertes resistencias, especialmente en el ámbito cultural dórico, y tuvo que luchar contra ellas. La aristocracia está inclinada por su misma esencia al anti-individualismo, pues funda sus privilegios en cualidades comunes a la clase o a estirpes enteras. La nobleza doria de la época arcaica era todavía más inaccesible a los ideales e impulsos individualistas de lo que lo suele ser la nobleza en general y de lo que lo fueron en particular la nobleza de la época heroica o la de las ciudades mercantiles de Jonia. Los héroes persiguen la gloria; los comerciantes, la ganancia; unos y otros son individualistas. En cambio, por una parte, para la nobleza agraria doria han perdido ya su valor desde hace mucho tiempo los antiguos ideales heroicos, y, por otra, la economía monetaria y mercantil representa más un peligro que una oportunidad. Es bien comprensible que la nobleza se atrincherara en las tradiciones de su clase y que buscara contener los progresos del desarrollo individualista.

La tiranía, que a finales del siglo VII, primero en las ciudades jónicas más avanzadas, después en toda Grecia, gana el poder, significa la victoria decisiva del individualismo sobre la ideología de casta y constituye también en este aspecto la transición a la democracia, de cuyas conquistas anticipa muchos elementos, a pesar de su esencia antidemocrática. Aunque su sistema de poder monárquico centralizado se enlaza con un estadio prearistocrático, la tiranía emprende al mismo tiempo la destrucción del Estado de castas, pone límites a la explotación del pueblo por la nobleza terrateniente y completa la transformación de la producción económica doméstica y natural en una economía de tráfico y moneda, provocando así la victoria de la clase mercantil sobre los propietarios de tierras. Los mismos tiranos son ricos comerciantes, nobles muchas veces, que aprovechan los conflictos que cada vez más frecuentemente surgen entre las clases poseedoras y las desposeídas, entre la oligarquía y los campesinos, para conquistar el poder político por medio de su riqueza. Son príncipes comerciantes que mantienen una Corte magnífica, y,

desde luego, más rica en atractivos artísticos que las de los príncipes piratas de la edad heroica. Son también aficionados y entendidos, de quienes, con razón, se ha dicho[25] que son los precursores de los príncipes del Renacimiento, algo así como “los primeros Médici”. Lo mismo que los usurpadores del poder en el Renacimiento italiano, también los tiranos griegos tienen que hacer olvidar, con la concesión de ventajas palpables y con el brillo exterior, la ilegitimidad de su poder[26], Esto explica el liberalismo económico y el mecenazgo artístico de su gobierno. Los tiranos emplean el arte no sólo como medio de adquirir gloria y como instrumento de propaganda, sino también como opio para aturdir a sus súbditos. La circunstancia de que su política artística se enlace a menudo con un sincero amor al arte y con un verdadero conocimiento no cambia en lo más mínimo este origen de su mecenazgo. Las cortes de los tiranos son los más importantes centros culturales y los mayores depósitos de colecciones artísticas de la época. Los poetas más importantes están casi todos a su servicio: Baquílides, Píndaro, Epimarco y Esquilo actúan en la corte de Hierón, en Siracusa; Simónides, en la de Pisístrato, en Atenas; Anacreonte es el poeta áulico de Polícrates de Samos; Arión, el de Periandro, en Corinto. El arte de la época de los tiranos, a pesar de ser una actividad realizada en las Cortes, no tiene características marcadamente cortesanas. El espíritu de la época, racionalista e individualista, no permite que aparezcan las formas representativas y solemnes, rígidas y convencionales, que caracterizan el arte cortesano. A lo sumo es cortesano en el arte de la época el alegre sensualismo, el intelectualismo refinado, la artificiosa elegancia de la expresión; pero estos rasgos eran ya visibles en la antigua tradición jónica, y en las Cortes de los tiranos sólo tuvieron que seguir desarrollándose[27].

Si comparamos el arte de la época de los tiranos con el de épocas anteriores, sorprende particularmente la insignificancia de los rasgos religiosos. Sus creaciones parecen estar completamente libres de vínculos hieráticos y tener con la religión tan sólo relaciones puramente externas. Estas obras pueden denominarse imagen, monumento sepulcral, exvoto. Su empleo en el culto es, sin embargó, sólo el pretexto de su existencia; su verdadero fin y sentido es reproducir con la mayor perfección posible el cuerpo humano, interpretar su belleza, comprender su figura sensible, libre de toda relación mágica y simbólica. La erección de estatuas de atletas puede muy bien haber estado relacionada con actos de culto; las χόραί jónicas pueden haber servido como ofrendas votivas; pero basta con contemplarlas para convencerse de que nada tienen que ver con sentimientos religiosos y muy poco con las tradiciones del culto. Basta compararlas con cualquier obra del antiguo arte oriental para convencerse de cuán libre y caprichosamente están concebidas. En el Antiguo Oriente, la obra de arte, sea imagen de dioses o de hombres, es un requisito del culto. Durante algún tiempo subsiste también entre los griegos una relación entre culto y arte, aunque sea muy débil; las esculturas de los primeros tiempos debieron de ser, sin duda, puros exvotos, como Pausanias, de modo sorprendente, afirma que eran todos los monumentos de arte de la Acrópolis[28]. Pero la antigua relación íntima entre arte y religión se pierde precisamente en los finales del período arcaico, y a partir de

este momento la producción de obras profanas va creciendo constantemente a costa del arte religioso. Ciertamente la religión no cesa mientras tanto de vivir y de influir, si bien el arte no está ya a su servicio. En la época de la tiranía se prepara, por lo demás, un renacimiento religioso, que por todas partes hace surgir confesiones religiosas extáticas, nuevos misterios, nuevas sectas. Pero éstas se desarrollan por el momento de modo subterráneo y no llegan a emerger en la superficie del arte. De este modo, ya no es el arte quien recibe motivos y estímulos de la religión, sino, por el contrario, el celo religioso el que es estimulado por la mayor habilidad artística de la época. La costumbre de ofrecer a los dioses como exvotos representaciones de seres vivos adquiere nuevo impulso gracias a la habilidad de los artistas para ejecutar estas imágenes de un modo más imponente, naturalista, atractivo y agradable a los dioses. Así, los santuarios se llenan de esculturas[29]. Pero el artista ya no depende de los sacerdotes, ya no está bajo su tutela, ya no recibe de ellos los encargos. Sus patronos son ahora las ciudades, los tiranos, y, para trabajos más modestos, los particulares ricos; las obras que el artista realiza para ellos no han de tener efectos mágicos o saludables, y aunque sirven a fines sagrados, no tienen en modo alguno la pretensión de ser a su vez sagradas.

Encontramos aquí una idea completamente nueva del arte; el arte no es ya un medio para un fin; es fin y objetivo en sí mismo. En el principio cada forma espiritual se agota en su utilidad práctica; pero las formas del espíritu tienen la capacidad y la tendencia a liberarse de su destino primitivo y a independizarse, esto es, a volverse desinteresadas y autónomas. Tan pronto como se siente seguro y libre de los cuidados inmediatos de la vida, el hombre comienza a jugar con los recursos espirituales que él mismo se creó como armas e instrumentos cuando se hallaba agobiado por la necesidad. Comienza a preguntarse por las causas, a buscar explicaciones, a escrutar relaciones que poco o nada tienen que ver con la lucha por la existencia. Del conocimiento práctico nace la investigación desinteresada; los medios para dominar la naturaleza se convierten en métodos para descubrir una verdad abstracta. Y, así, también el arte, que era sólo un elemento de magia y de culto, un instrumento de propaganda y de panegírico, un medio para influir sobre los dioses, los demonios y los hombres, se vuelve forma pura, autónoma, “desinteresada”, arte por el arte y por la belleza. Así también, finalmente, los preceptos y prohibiciones, las obligaciones y tabúes, que primitivamente eran lo único que hacía posible la convivencia social de los hombres y aseguraba su mutuo acuerdo, se convierten en imperativos de la ética “pura”, en guía para el perfeccionamiento y la realización de la personalidad moral. Este paso de la forma práctica a la ideal, de la forma condicionada a la forma abstracta, tanto en la ciencia como en el arte y la moral, lo realizaron por primera vez los griegos. Como antes no existían conocimiento puro ni indagación teorética ni ciencia racional, tampoco había arte tal cual nosotros lo entendemos, esto es, en el sentido que permite tomar y gozar siempre las creaciones artísticas como puras formas. Pero este cambio de concepción, por el cual el arte, que era sólo un arma en la lucha por la vida y sólo como tal tenia sentido y valor, pasa a ser algo independiente de todo interés práctico,

de todo provecho, de todo interés extraestético, y se convierte en puro juego de líneas y colores, en puro ritmo y armonía, en pura imitación y variación de la realidad, significa el cambio más radical que ha ocurrido nunca en la historia del arte.

En los siglos VII y VI a. C., por el mismo tiempo en que descubrían la idea de la ciencia como pura búsqueda, los griegos de Jonia crearon también las primeras obras de un arte puro, desinteresado, primer eco de “el arte por el arte”. Este cambio no se produjo desde luego en el espacio de una generación, ni siquiera en un lapso que pueda ser equiparado a la duración de toda la tiranía y la edad arcaica; quizá este cambio no pueda entenderse usando los patrones temporales históricos. Posiblemente lo que ocurrió fue que se impuso una tendencia cuyos comienzos son tan antiguos como el arte mismo. Pues, sin duda, ya en las primitivas creaciones artísticas había más de un rasgo que era forma “pura”, ajena a todo fin y a toda intención; en las primitivas creaciones mágicas, cultuales y de propaganda política más de un perfil y de una variante fueron necesariamente mero juego artístico ajeno a todo fin práctico. ¿Quién podría decir, realmente, lo que en una imagen egipcia de una divinidad o de un rey es todavía magia, propaganda, culto a los muertos, y lo que es ya forma estética autónoma, liberada de la lucha con la vida y con la muerte? Pero sea grande o pequeña la parte que esta autonomía estética ocupa en las creaciones artísticas de la prehistoria y la protohistoria, lo cierto es que hasta la época griega arcaica todo arte tenia alguna esencial finalidad. El juego despreocupado con las formas, la capacidad para hacer un fin de los propios medios, la posibilidad de emplear el arte para la pura descripción y no sólo para el dominio o modificación de la realidad, es el descubrimiento de los griegos en esta época. Y aunque esto no sea más que el triunfo de una tendencia primitiva, el hecho de que ésta se afirme y de que las obras de arte se creen, en adelante, por sí mismas, tiene en sí la mayor importancia, aunque las formas que de aquí brotan y que nosotros suponemos autónomas pueden estar condicionadas sociológicamente y sirvan encubiertamente a un fin práctico.

La autonomización de las diversas facultades creadoras presupone la formalización de las funciones espirituales; pero aquélla comienza cuando las acciones espirituales no se juzgan ya sólo por su utilidad para la vida, sino también por su intrínseca perfección. Cuando, por ejemplo, se admira al enemigo por su habilidad o bravura, en lugar de negar simplemente el valor de una cualidad que puede resultar funesta para uno mismo, se da el primer paso hacia la neutralización y formalización de los valores. Esto aparece con claridad máxima en el deporte, que constituye la forma lúcida paradigmática de la lucha. Formas de juego semejantes son también el arte, la ciencia “pura”, y, en cierto sentido, incluso la moral, cuando son practicados como actividad pura, que descansa en sí misma y es independiente de toda relación externa. Cuando estas funciones espirituales se separan unas de otras y del complejo vital, la sabiduría unitaria, el conocimiento indiferenciado del mundo, la cosmovisión cerrada de las culturas primitivas se disgregan en una esfera ético-religiosa, una esfera científica y una esfera artística. Esta autonomía de las diferentes esferas se nos presenta con la máxima evidencia en la filosofía jónica de la naturaleza de

los siglos VII y VI a. C. Por vez primera hallamos en ella formas espirituales que están más o menos libres de consideraciones y fines prácticos. También los pueblos civilizados anteriores a los griegos habían realizado ciertamente observaciones científicas precisas y habían llegado a conclusiones y cálculos exactos; pero todo su saber y su habilidad estaban impregnados de conexiones mágicas, de imaginaciones míticas, de dogmas religiosos, y siempre estaban ligados con la idea de la utilidad. En los griegos hallamos por vez primera una ciencia, libre no sólo de la religión, de la fe y de la superstición, organizada racionalmente, sino independientemente también, en cierto modo, de toda consideración práctica. En el arte, el límite, entre la forma práctica y la forma pura es menos marcado y el tránsito de una a otra no se puede señalar tan exactamente; pero también en este campo la transformación debió de acontecer en el ámbito cultural jónico del siglo VII. En rigor, ya los poemas homéricos pertenecen al mundo de las formas autónomas, pues han dejado de ser religión, ciencia y poesía juntamente. Estos poemas no contienen ya todos los valores del conocimiento, la contemplación y la experiencia de su época, sino que son sólo, o casi sólo, poesía. En todo caso, la tendencia a la autonomía se manifiesta también en el arte, como en la ciencia, hacia fines del siglo VII.

La respuesta más obvia a la pregunta de por qué la evolución hacia la autonomía de las formas se realizó precisamente en esta época y en este territorio la encontramos en el hecho de la colonización y en las repercusiones que tuvo sin duda sobre ios griegos el vivir en medio de pueblos y culturas extraños. El elemento extranjero, que en Asia les circunda por todas partes, les lleva a la conciencia de su peculiaridad; esta conciencia y su consiguiente autoafirmación, así como el descubrimiento y la acentuación de las características individuales propias llevan involuntariamente a la idea de la espontaneidad y la autonomía. La mirada que se ha ejercitado en percibir las diferencias de mentalidad de los distintos pueblos descubre poco a poco también la diferencia que existe entre los elementos de que está compuesta la concepción del mundo de cada uno de estos pueblos. Como la diosa de la fecundidad, el dios del trueno o el genio de la guerra son representados de modo diverso en cada uno de ellos, poco a poco se empieza a prestar atención a la representación misma, y se intenta, más pronto o más tarde, crear obras a la manera de los otros, sin enlazar la representación, desde luego, con la creencia de ellos, e incluso sin creencia ninguna. Desde aquí hay sólo un paso para llegar a concebir la forma autónoma, libre de toda imagen unitaria del mundo. La conciencia del yo —el saber por sí mismo, saber integrador y que supera la ocasión del momento— es el primer gran resultado de la abstracción; la emancipación de las diversas formas espirituales de su función en el conjunto de la vida y en la visión unitaria del mundo es otra consecuencia.

La capacidad del pensamiento para la abstracción, que lleva a la autonomía de las formas, es esencialmente promovida, a más de por las experiencias y aventuras de la colonización y sus circunstancias, por los medios y métodos de la economía monetaria. El carácter abstracto de los medios de cambio, la reducción de los diversos bienes a un común denominador, la división de bienes en los dos actos independientes de la compra y

de la venta son factores que acostumbran a los hombres al pensamiento abstracto y los familiarizan con la idea de una misma forma con diversos contenidos y de un contenido igual con formas cambiantes. Una vez que se sabe distinguir entre contenido y forma, ya no se está lejos de la idea de concebir el contenido y la forma independientes entre sí, y de ver en la forma un principio autónomo. También el ulterior desarrollo de esta idea depende de la acumulación de riquezas y de la diferenciación profesional ligadas con la economía monetaria. El hecho de que determinados elementos de la sociedad queden libres para la creación de formas autónomas —esto es, “inútiles” e “improductivas”— es un signo de riqueza, de mano de obra superflua y de ociosidad. El arte se hace independiente de la magia y de la religión, de la ciencia y de la práctica, cuando la clase dominante puede permitirse el lujo de tener un arte “inútil”.

3

CLASICISMO Y DEMOCRACIA

El clasicismo griego plantea a primera vista un problema sociológico extraordinariamente difícil. La democracia, con su liberalismo e individualismo, y el estilo clásico, con su severidad y esquematismo, parecen, en el primer momento, inconciliables. Pero estudiando más de cerca la cuestión se ve que ni la democracia de la Atenas clásica es tan radicalmente democrática ni el clasicismo de la democracia ateniense es tan rigurosamente “clásico” como parece a primera vista. El siglo V a. de C. es más bien una de estas épocas de la historia del arte en que maduran las más importantes y fecundas conquistas naturalistas. En realidad, no sólo el primer clasicismo de las esculturas de Olimpia y del arte de Mirón, sino el siglo entero, si exceptuamos algunas breves pausas, está dominado por un continuo progreso naturalista. El clasicismo griego se distingue de los estilos clásicos de él derivados precisamente en que en él la tendencia a ser fiel a la naturaleza es casi tan fuerte como el afán de medida y orden. Este antagonismo de los principios formales artísticos corresponde, por otra parte, a la tensión que invade también las formas sociales y políticas de la época, es decir, corresponde ante todo a la contradictoria relación de la idea democrática con el problema del individualismo. La democracia es individualista en la medida en que deja libre curso a la concurrencia de las fuerzas, estima a cada uno según su valor personal e incita a dar el máximo rendimiento; pero al mismo tiempo es antiindividualista en la medida en que nivela las diferencias de clase y borra los privilegios de nacimiento. La democracia nos introduce en un grado de cultura tan diferenciado, que la alternativa entre individualismo e idea de comunidad ya no puede ser planteada unívocamente; ambas cosas están enlazadas entre sí de modo indisoluble. En situación tan complicada, la valoración sociológica de los elementos estilísticos resulta naturalmente más difícil que en los estadios anteriores. Los diversos estratos sociales ya no son, en cuanto a sus intereses y objetivos, tan unívocamente definibles como lo eran en su relación mutua la antigua nobleza terrateniente y los campesinos desposeídos. No sólo están divididas las simpatías de la clase media, no sólo la burguesía urbana asume una posición intermedia entre la capa superior y la inferior, y, por una parte, se interesa en los afanes democráticos de nivelación, mientras, por otra, se afana en la creación de nuevos privilegios capitalistas; la misma nobleza, a consecuencia de su orientación plutocrática, pierde la antigua coherencia y unidad de principios y se aproxima a la burguesía que carece de tradición y posee una mente racionalista.

Ni los tiranos ni el pueblo consiguieron quebrantar el predominio de la nobleza; el Estado de estirpes fue suprimido, y se introdujeron las instituciones democráticas fundamentales, al menos en la forma; pero, con pequeñas restricciones, el influjo de la nobleza siguió subsistiendo. Comparada con los despotismos orientales, la Atenas del

siglo V puede considerase democrática; pero al lado de las democracias modernas, resulta una verdadera ciudadela de la aristocracia. Atenas era gobernada en nombre de los ciudadanos, pero por el espíritu de la nobleza. Las victorias y las conquistas políticas de la democracia fueron logradas en su mayor parte por hombres de origen aristocrático: Milcíades, Temístocles, Pericles, son hijos de familias de la vieja nobleza. Sólo en el último cuarto de siglo logran los miembros de la clase media intervenir verdaderamente en la dirección de los asuntos públicos; mas la aristocracia sigue conservando aún el predominio en el Estado. Desde luego tiene que enmascarar su predominio y hacer continuamente concesiones a la burguesía, aunque éstas, por lo general, sólo sean de forma. El hecho de que tuviese que hacer concesiones significa, en todo caso, un cierto progreso, pero la democracia política no llegó a convertirse en ningún momento —ni siquiera a finales del siglo— en una democracia económica. El "progreso" consiste a lo sumo en que, en lugar de la aristocracia de nacimiento, aparece una aristocracia del dinero y en que el Estado nobiliario organizado según el criterio de las estirpes es sustituido por un estado plutocrático fundamentado sobre las rentas. Atenas es, además, una democracia imperialista; hace una política belicista, cuyas ventajas disfrutan sus ciudadanos libres y sus capitalistas, a costa de los esclavos y de las clases excluidas de los beneficios de la guerra. En el mejor de los casos, los progresos de la democracia significan una ampliación de la clase de los rentistas.

Los poetas y filósofos no sienten simpatía ni por la burguesía rica ni por la burguesía pobre; apoyan a la nobleza, aun cuando ellos tienen un origen burgués. Todos los espíritus importantes de los siglos V y IV están, con la excepción de los sofistas y de Eurípides, del lado de la aristocracia y de la reacción. Píndaro, Esquilo, Heráclito, Parménides, Empédocles, Herodoto, Tucídides son aristócratas. Vástagos de la burguesía, como Sófocles y Platón, se sienten completamente solidarios con la nobleza. Incluso Esquilo, que era el más inclinado hacia la democracia, ataca en sus últimos años lo que, en su pensamiento, era una evolución demasiado progresista[30]. También los comediógrafos de la época —aunque la comedia es un género esencialmente democrático[31]— profesan ideas reaccionarias. Nada es tan significativo de la situación que existía en Atenas como que un enemigo de la democracia, cual Aristófanes, ganara no sólo los primeros premios, sino cosechara los mayores éxitos de público[32].

Estas tendencias conservadoras retardan los progresos del naturalismo, pero no pueden contenerlos. Por lo demás, el caso de Aristófanes, que critica a la vez y desde el mismo punto de vista la infracción de los antiguos ideales aristocráticos y el antiguo "idealismo" artístico en las tragedias de Eurípides, demuestra la fuerza con que se sentía la conexión existente entre el naturalismo y la política progresista, por una parte, y el rigorismo formal y el espíritu conservador, por otra. Según Aristóteles, ya Sófocles dijo que él representaba los hombres como debían de ser; Eurípides, por el contrario, como son realmente (*Poét.*, 1460 b, 33-35). Pero estas palabras no son más que una nueva formulación del pensamiento que Aristóteles expresa al decir que las figuras de Polignoto y los caracteres

de Homero "son mejores que nosotros mismos" (*Poét.*, 1448 a, 5-15), de manera que el dicho atribuido a Sófocles quizá no sea auténtico. Sea de ello lo que fuere y expresara este pensamiento Sófocles, Aristófanes, Aristóteles u otro, cualquier idea de designar el estilo clásico como "idealismo" y el arte clásico como la representación de un mundo mejor y normativo, de una humanidad superior y perfecta, es una manifestación característica del modo de pensar aristocrático que prevalece en esta época. El idealismo estético de la cultura nobiliaria se manifiesta, ante todo, en la elección de los temas artísticos. La aristocracia prefiere o elige exclusivamente temas del antiguo mundo mítico de los dioses y héroes; los temas del presente y de la vida cotidiana le parecen vulgares e insignificantes. El estilo naturalista provoca su repugnancia sólo de modo indirecto, únicamente por ser el medio de expresión normal de los temas actuales; pero cuando, como en Eurípides, lo encuentra audazmente aplicado a la gran materia histórica, lo aborrece aún más que en los géneros populares, donde, por lo menos, resulta adecuado a la trivialidad de los temas.

La tragedia es la creación artística más característica de la democracia ateniense; en ningún género se expresan tan inmediata y libremente los íntimos antagonismos de su estructura social como en ella. Su forma exterior —su representación en público— es democrática; su contenido —la leyenda heroica y el sentimiento heroico-trágico de la vida— es aristocrático. Desde el principio la tragedia se dirige a un público más numeroso y de más varia composición que el del canto épico o la epopeya, destinados a los banquetes aristocráticos; mas, por otro lado, está orientada hacia la ética de la grandeza individual, del hombre extraordinario y superior, de la encarnación de la χαλοχάγαθία aristocrática. La tragedia debe su origen a la separación del corifeo frente al coro, y a la transformación de la forma colectiva del coro en la forma dialogada del drama —motivos también esencialmente individualistas—; mas, por otra parte, su efecto presupone un fuerte sentido comunal, una profunda nivelación de estratos sociales relativamente amplios, y en su forma auténtica sólo puede presentarse como experiencia de masas. Pero la tragedia se dirige todavía a un público escogido, que en el mejor de los casos es el conjunto de los ciudadanos libres y cuya composición no es mucho más democrática que la de los estratos sociales que gobiernan la polis. El espíritu con que es dirigido el teatro oficial es todavía menos popular que la composición de su público, pues en la selección de las piezas y distribución de los premios no tienen influencia decisiva las masas, ya previamente cribadas, que asisten a las representaciones. Ello compete por entero a los ciudadanos ricos, que han de sufragar la "liturgia", es decir, pagar los gastos de la representación, y al jurado, que no es más que el órgano ejecutivo de los magistrados, y que en su juicio se guía en primer lugar por consideraciones políticas. La entrada libre y la indemnización al público por el tiempo gastado en el teatro, ventajas que se suelen ensalzar como el más alto triunfo de la democracia, fueron precisamente los factores que impidieron por principio el influjo de las masas sobre los destinos del teatro. Sólo un teatro cuya existencia depende de las monedas que se pagan por la entrada puede ser verdadero teatro

popular. La concepción, puesta en circulación por el neoclasicismo y el romanticismo, del teatro ático como ideal de teatro nacional, y de su público como prototipo de comunidad artística que fusiona en sí a un pueblo entero, es una falsificación de la verdad histórica[33]. El teatro de las fiestas solemnes de la democracia ateniense no tenía nada de teatro popular; los teóricos alemanes clasicistas y románticos pudieron presentarlo como tal, porque ellos entendieron el teatro, ante todo, como una institución educativa. El verdadero teatro popular de los antiguos fue el mimo, que no recibía ninguna subvención, y, en consecuencia, tampoco ninguna consigna, y por ello sacaba sus criterios artísticos únicamente de la propia e inmediata experiencia de su relación con el público. El mimo no ofrecía a las gentes dramas de artística construcción, con costumbres trágico-heroicas, aristocráticas y sublimes, sino cuadros breves, fragmentarios, dibujados de modo naturalista, llenos de temas y tipos de la más trivial vida cotidiana. En él tenemos por vez primera un arte que no sólo está creado para el pueblo, sino en cierta medida también por él. Los mimos pueden haber sido acaso cómicos profesionales, pero seguían siendo actores populares y nada tenían que ver con la clase superior ilustrada, al menos mientras no se pusieron de moda entre la sociedad elegante.

Procedían del pueblo, compartían el gusto del pueblo y sacaban su sabiduría de la del pueblo. No querían ni enseñar ni educar a sus espectadores; querían tan sólo entretenerlos. Este teatro popular, naturalista y sin pretensiones tuvo una evolución mucho más larga e ininterrumpida y pudo presentar una producción más rica y variada que el teatro clásico oficial. Desgraciadamente sus creaciones se han perdido para nosotros casi por completo; si las hubiéramos conservado tendríamos, desde luego, otra idea de la literatura griega y, verosímilmente, de toda la cultura de Grecia. El mimo es no sólo mucho más antiguo que la tragedia, sino que probablemente se remonta a la prehistoria, y desde el punto de vista de su evolución está en inmediata relación con las danzas corales mágico-mímicas, los ritos de la vegetación, las hechicerías de la caza y el culto a los muertos. La tragedia, que tiene su origen en el ditirambo, género en sí mismo no dramático, ha tomado la forma dramática, según todas las apariencias, del mimo, y ello tanto en lo referente a la transformación de los actores en los ficticios personajes de la acción como en lo que se refiere a la trasposición del pasado épico al presente. De todas maneras, en la tragedia el elemento dramático permanece subordinado al elemento lírico-didáctico; el hecho de que el coro pueda mantenerse en ella demuestra que la tragedia no está basada sólo en lo dramático y que tiene que servir a otros intereses que al mero entretenimiento del público.

En el teatro de las fiestas solemnes posee la polis su más valioso instrumento de propaganda; y, desde luego, no lo entrega sin más al capricho de los poetas. Los poetas trágicos están pagados por el Estado y son proveedores de éste; el Estado les paga por las piezas representadas, pero, naturalmente, sólo hace representar aquéllas que están de acuerdo con su política y con los intereses de las clases dominantes. Las tragedias son piezas francamente tendenciosas y no pretenden aparecer de otro modo: tratan temas de la política cotidiana y se preocupan de problemas que directa o indirectamente tienen que ver

con el más candente problema del momento, que es la relación entre el Estado de estirpes y el Estado popular. Según se nos cuenta, Frínico fue castigado por convertir la toma de Mileto en tema de una pieza; esto sucedió porque su manera de tratar el tema no correspondía a la opinión oficial y no, desde luego, porque él hubiera faltado al principio de "el arte por el arte" o algo así[34]. Nada estaba más lejos de la opinión artística de aquel tiempo que la idea de un teatro completamente desvinculado de toda relación con la política y la vida. La tragedia griega era, en el más estricto sentido de la palabra, "teatro político"; el final de las *Euménides*, con su ferviente oración por la prosperidad del Estado ático, prueba cuál era su principal finalidad. Con este control de la política sobre el teatro se relaciona el hecho de que el poeta fuese considerado como el guardián de una verdad sublime y como el educador de su pueblo, al que había de conducir a un plano superior de humanidad. La vinculación de las representaciones trágicas con las fiestas organizadas oficialmente, la circunstancia de que la tragedia llegue a ser la interpretación autorizada del mito, motivan incluso que el poeta vuelva a acercarse al sacerdote y al mago de la prehistoria.

La instauración del culto de Dioniso por Clístenes en Sicione es una jugada política con la que el tirano procura suplantar el culto de Adrasto, propio de las estirpes nobles. Por su parte, las dionisíacas, introducidas por Pisístrato en Atenas, son fiestas político-religiosas en las que el factor político es incomparablemente más importante que el religioso. Pero las instituciones cultuales y las reformas de los tiranos se apoyan en auténticos sentimientos y exigencias del pueblo y deben en parte su éxito a esta disposición sentimental. La democracia, lo mismo que antes la tiranía, utiliza la religión principalmente para vincular las masas al nuevo Estado. La tragedia resulta la mejor mediadora para establecer este enlace de religión y política, dado que está a mitad de camino entre la religión y el arte, lo irracional y lo racional, lo "dionisíaco" y lo "apolíneo". El elemento racional, es decir, el nexo causal de la acción dramática, representa desde el principio en la tragedia un papel casi tan importante como el elemento irracional, esto es, la emoción trágico-religiosa.

Pero cuanto más madura el clasicismo, tanto más fuertemente resalta el principio racional y tanto menos esencial llega a ser lo irracional. Finalmente, todo lo que era turbio y oscuro, místico y extático, incontrolado e inconsciente, es sacado a la luz meridiana de las formas sensibles, y por todas partes se busca la forma comprobable, la conexión causal, la fundamentación lógica. El drama, el género más racionalista, en el que la motivación encadenada y consecuente tiene la máxima importancia, es también la forma más clásica. Desde aquí se ve con la mayor claridad cuán grande era la participación del racionalismo y del naturalismo en el arte clásico y cuán compatibles pueden resultar estos dos principios.

En las artes plásticas los elementos del naturalismo y de la estilización están todavía más íntimamente fundidos entre sí que en el drama. En éste, la tragedia, con su inclinación

hacia el rigorismo formal, y el mimo naturalista forman dos especies diferentes, y el naturalismo de la tragedia queda limitado a la verosimilitud lógica de la acción y a la verdad psicológica de los caracteres. En la escultura y la pintura de esta época, por el contrario, lo feo, lo vulgar y lo trivial son temas importantes en la representación. En los frontones del templo de Zeus, de Olimpia, monumento representativo de los comienzos del clasicismo, hallamos un viejo con la piel del vientre floja y pendiente, y una lapita con feos rasgos negroides. La selección de los motivos no está, por consiguiente, regida por el ideal de la χαλοχάγαθία. La pintura contemporánea de vasos se ejercita en la perspectiva y los escorzos, y se libera también de los últimos restos de la rectangularidad y frontalidad arcaicas. Los esfuerzos de Mirón se concentran ya en la descripción de la vitalidad y la espontaneidad. La representación del movimiento, del esfuerzo súbito, de la postura cargada de dinamismo merece toda su atención. Mirón busca retener la fugitividad del movimiento, la impresión del momento que pasa. En su *Discóbolo* elige para la representación el momento más fugaz, más tenso, más agudo: el instante inmediatamente anterior al lanzamiento del disco. Por primera vez desde el Paleolítico se vuelve a comprender aquí el valor del “momento pregnante”; comienza la historia del ilusionismo occidental y termina la de la representación ideal, conceptual, ordenada según modos fundamentales de ver las cosas; en otras palabras, se alcanza un estado en el que la forma en sí, por bella, equilibrada, decorativa e impresionante que sea no puede justificar fallo alguno contra las leyes de la experiencia. Las conquistas del naturalismo no se incorporan ya a un sistema de tradiciones invariables ni son por éstas limitadas; la representación ha de ser en todo momento “correcta”, y son las tradiciones las que tienen que ceder cuando la corrección de la forma resulta incompatible con ellas.

Las formas de vida que prevalecen en las democracias griegas han llegado a ser tan dinámicas, tan libres, tan desvinculadas de rígidas tradiciones y prejuicios como no lo habían vuelto a ser desde los fines del Paleolítico. Todas las barreras exteriores e institucionales de la libertad individual han caído; ya no hay déspotas, ni tiranos, ni casta sacerdotal hereditaria, ni una iglesia autónoma, ni libros sagrados, ni dogmas revelados, ni monopolios económicos declarados, ni limitación formal alguna a la libre concurrencia. Todo favorece el desarrollo de un arte mundano, satisfecho de este mundo y de la hora presente, apreciador del valor del momento. Junto a esta tendencia dinámica y progresista, conservan todavía ciertamente su influencia las antiguas fuerzas conservadoras. La nobleza, que se aferra a sus privilegios y se esfuerza en mantener, con el Estado autoritario de las estirpes, la antigua economía de monopolio y sin competencia, intenta mantener también en el arte la validez de las formas rígidas, arcaicas, estáticas. Y así toda la historia del clasicismo se desarrolla como un predominio alternativo de los dos estilos opuestos, en el que uno de ellos tiene siempre el predominio. Tras los dinámicos comienzos del siglo viene una tregua con la fórmula de Policleto; en las esculturas del Partenón se llega a una síntesis de las dos tendencias; hacia fines del siglo esta síntesis cede de nuevo a una tendencia expansiva del naturalismo. Pero una delimitación demasiado rígida de las

corrientes estilísticas nos llevaría, en los casos extremos, a una inadmisible simplificación de la realidad histórica verdadera, que es compleja y sutilmente ramificada. En el clasicismo griego, el naturalismo y la estilización están enlazados casi por todas partes de manera inseparable, aunque su equilibrio no sea siempre tan perfecto como en el *Banquete de los dioses*, del friso del Partenón, o, por mencionar una obra de menos pretensiones, en la *Atenea pensativa*, del Museo de la Acrópolis, que, en su completo abandono, que está unido con un perfecto dominio de la forma, en su total superación de todo esfuerzo, tensión y desmesura, en su libertad y ligereza, en su equilibrio y serenidad, apenas tiene par fuera del arte clásico. Sería, por lo demás, completamente erróneo considerar las condiciones sociales de la Atenas de entonces como premisa necesaria, o por lo menos ideal, para que se formara un arte de estos caracteres y de esta altura. El valor artístico no tiene ningún equivalente sociológico; la sociología puede, a lo sumo, reducir a su origen los elementos de que está compuesta una obra de arte; pero estos elementos pueden ser los mismos en obras de la más diversa calidad.

4

LA “ILUSTRACIÓN” GRIEGA

A medida que el siglo se acerca a su fin, los elementos naturalistas, individualistas, subjetivistas y emocionales del arte van ganando en extensión e importancia. En esta evolución se pasa de lo típico a lo característico, de la concentración a la acumulación de los motivos, de la sobriedad a la exuberancia. En la literatura comienza la época de la biografía; en las artes figurativas, la del retrato. El estilo de la tragedia se va aproximando al tono conversacional cotidiano y adopta el colorido impresionista de la lírica. Los caracteres parecen más interesantes que la acción; las naturalezas complicadas y excéntricas, más atractivas que las sencillas y normales. En las artes plásticas se acentúa la tridimensionalidad y la perspectiva, y se prefiere la visión de tres cuartas partes del objeto, los escorzos y las intersecciones. Las estelas funerarias muestran escenas recogidas, íntimas, domésticas; la pintura de vasos busca lo idílico, lo delicado, lo gracioso.

En la filosofía corresponde a esta evolución la revolución espiritual de los sofistas, que, en la segunda mitad del siglo V, sitúan sobre nuevas bases la concepción del mundo que todavía tenían los griegos y que descansaba en los presupuestos de la cultura aristocrática. Este movimiento, que se basa en las mismas condiciones de economía monetaria y de burguesía ciudadana que el giro del arte hacia el naturalismo, contrapone a la χαλοχάγαθία nobiliaria un nuevo ideal de cultura, y establece el fundamento de una educación que, en lugar de cultivar las cualidades irracionales de lo físico, considera como ideal suyo formar ciudadanos conscientes, juiciosos y elocuentes. Las nuevas virtudes burguesas que sustituyen a los ideales caballerescos y agonales de la nobleza se basan en la ciencia, en el pensamiento lógico, en la cultura del espíritu y del lenguaje. Por vez primera en la historia de la humanidad el objetivo de la educación es formar gente de inteligencia. Basta recordar a Píndaro y sus burlas contra los “sabios” para medir toda la distancia que separa el mundo de los sofistas del de los maestros espartanos de educación física. En la ideología de los sofistas encontramos por primera vez la idea de una clase intelectual que ya no es una casta profesional cerrada, como el sacerdocio de la protohistoria o como los rapsodas de la edad homérica, sino un conjunto de hombres suficientemente amplio para asegurar la formación de las nuevas generaciones llamadas a la dirección de la política.

Los sofistas parten de la capacidad ilimitada de los hombres para la educación y creen, en oposición a la vieja doctrina mística de la sangre, que la “virtud” puede ser enseñada. El concepto occidental de la cultura, basado en la conciencia, la auto-observación y la crítica, tiene su origen en la idea de la educación de los sofistas[35]. Con ellos comienza la historia del racionalismo occidental, la crítica de los dogmas, mitos, tradiciones y convencionalismos. De ellos procede la idea del relativismo histórico, el reconocimiento

del carácter condicionado e histórico de las verdades científicas, de las normas éticas y de los dogmas religiosos. Ellos son los primeros en ver que todos los valores y leyes en la ciencia y en el derecho, en la moral y en la mitología, y también en las figuras de los dioses, son creaciones históricas, productos del espíritu humano y de la mano del hombre. Los sofistas descubren la relatividad de la verdad y de la falsedad, de lo justo y de los injusto, de lo bueno y de lo malo; reconocen los motivos pragmáticos de las valoraciones humanas, y por ello son los precursores de todos los movimientos humanísticos que tienden hacia la "ilustración" y hacia el desvelamiento de los misterios. Su racionalismo y su relativismo dependen, por lo demás, del mismo estilo económico, de las mismas tendencias a la libre concurrencia y al afán de lucro que la imagen científico-natural que del mundo tienen el Renacimiento, la Ilustración del siglo XVIII y el materialismo del XIX. El capitalismo antiguo les abre perspectivas semejantes a las que abre el capitalismo moderno a sus sucesores.

En la segunda mitad del siglo V el arte se halla bajo los efectos de las mismas experiencias que determinan las ideas de los sofistas. Pero un movimiento intelectual como el de los sofistas había de influir inmediatamente, con su estimulante humanismo, en la visión del mundo de poetas y artistas. En el siglo IV no hay ningún género artístico en que no sea perceptible este influjo. Pero en ninguno se refleja más claramente el nuevo espíritu que en el nuevo tipo de atleta con que Praxiteles y Lisipo sustituyen el ideal viril de Policleto. El *Hermes*, de Praxiteles, y el *Apoxiómeno*, de Lisipo, no tienen ya nada de heroico, nada de aristocráticamente rígido y desdeñoso, y producen más bien la impresión de un bailarín que de un atleta. Su espiritualidad se expresa en todo su continente; todo su cuerpo está animado; sus nervios vibran bajo su epidermis. Su aspecto entero posee los rasgos de aquella unicidad e irrepetibilidad que los sofistas observan y subrayan en los productos del espíritu. Todo su ser está cargado de dinamismo, lleno de fuerza y movimiento latente. Estas esculturas no permiten al espectador fijarse en un solo aspecto, pues ya no se rigen por las "vistas principales" de las cosas; por el contrario, subrayan lo incompleto y lo momentáneo de cada aspecto y fuerzan al espectador a cambiar constantemente de punto de vista y a dar continuamente la vuelta a toda la figura, hasta que ha adquirido por fin la conciencia de la relatividad de lodos los aspectos. También esto es paralelo a la doctrina de los sofistas de que toda verdad, toda norma, todo valor tiene una estructura perspectivista y varía al cambiar de punto de vista. Ahora, por fin, se libera el arte de los últimos lazos del geometrismo; ahora desaparecen las últimas huellas de la frontalidad. El *Apoxiómeno* está ya ocupado por completo consigo mismo, tiene una existencia para sí mismo e ignora totalmente al espectador. En el individualismo y el relativismo de los sofistas, en el ilusionismo y subjetivismo del arte de aquella época, se expresa el mismo espíritu del liberalismo económico y de la democracia, la misma actitud mental de una generación que ya no concede valor alguno a la antigua postura aristocrática, a la solemnidad y grandiosidad, porque ella se lo debe todo a sí misma, y no a sus antepasados, de una generación que pone al descubierto sus sentimientos y pasiones

con una franqueza plena y total, porque está penetrada de la idea de que el hombre es la medida de todas las cosas.

La ideología de los sofistas halla su expresión artística más completa e importante en Eurípides, el único verdadero poeta de la “Ilustración” helénica. Los temas míticos parecen ser para él sólo un pretexto para tratar las cuestiones más actuales de la filosofía y los problemas más inmediatos de la vida burguesa. Eurípides discute franca y libremente las relaciones entre los sexos, las cuestiones del matrimonio, de la posición de la mujer y del esclavo, y convierte la leyenda de Medea en algo semejante a un drama matrimonial burgués[36]. Su heroína, que se rebela contra el marido, está casi más cerca de las figuras femeninas de Hebbel e Ibsen que de las mujeres de la tragedia anterior. ¿Qué tienen éstas que ver con una mujer que declara que se necesita más valor para traer hijos al mundo que para realizar hazañas en la guerra? Pero la inminente disolución de la tragedia se delata no sólo en el modo antiheroico de ver el mundo, sino también en la explicación escéptica del destino y en la teodicea negativa de Eurípides. Esquilo y Sófocles creían todavía en “la inmanente justicia de la marcha del mundo”; en Eurípides, por el contrario, el hombre no es ya más que un juguete del azar[37]. El terror que experimentaba el espectador ante el cumplimiento de la voluntad divina es sustituido por el asombro ante la extrañeza del destino humano y por la confusión ante los bruscos cambios de la fortuna terrenal.

De este modo de ver las cosas, coincidente con el relativismo de los sofistas, procede el gusto por lo casual y lo maravilloso, que es tan característico de Eurípides y de toda la evolución ulterior. La predilección por los cambios súbitos del destino explica también la preferencia por el *happy ending* en la tragedia. En Esquilo el final feliz es todavía un resto del drama de la pasión primitiva, en el que al martirio del dios sucedía su resurrección[38], y es, cuanto tal, expresión de un profundo optimismo religioso. En Eurípides, por el contrario, el final feliz no resulta en modo alguno edificante, pues es un regalo del mismo ciego acaso que había sumido a los héroes en la desgracia. En Esquilo, el final conciliador deja intacto el carácter trágico de los acontecimientos; en Eurípides, en parte lo anula. El naturalismo psicológico que prevalece en el arte dramático de Eurípides completa la descomposición del sentimiento trágico-heroico de la vida. Ya el simple hecho de que se plantee la cuestión de la culpabilidad o inculpabilidad impide la aparición de la emoción trágica. Los héroes de Esquilo son culpables en el sentido de que sobre ellos pesa una maldición[39] y esto es algo objetivo e indiscutible. La idea del sufrimiento de un inocente y de la injusticia del destino no aparece en absoluto. Sólo en Eurípides se empieza a discutir el punto de vista subjetivo; sólo en él se comienza a acusar y a justificar; sólo en él se empieza a discutir acerca del derecho y la imputabilidad; sólo en él comienzan a adquirir los caracteres trágicos aquellos rasgos patológicos que permiten al espectador tenerlos por culpables e inocentes al mismo tiempo. Lo patológico tiene en él la doble misión de satisfacer la predilección de la época por lo extraño y de servir a la justificación psicológica del héroe. En la explicación del problema de la culpa y de la motivación de la acción trágica se expresa, además, un rasgo del drama euripídeo que procede de la

sofística: el gusto por lo retórico. Esto delata, empero, lo mismo que la predilección por las sentencias filosóficas, que tan característica es de Eurípides, el descenso del nivel estético, o quizá, más bien, la entrada demasiado repentina en la poesía de un material nuevo y aún no elaborado artísticamente.

Como personalidad poética Eurípides es un fenómeno que, en comparación con sus predecesores, tiene un aspecto completamente moderno, y que, como tipo sociológico, depende de la sofística. Es literato y filósofo, demócrata y amigo del pueblo, político y reformador; pero, a la vez, es un hombre *déclassé*, socialmente desarraigado, como lo fueron sus maestros. Ya en la época de la tiranía hallábamos poetas, como Simónides, que ejercían su profesión como un oficio, vendían sus poemas al mejor postor, llevaban una vida errante y eran tratados por sus hospederos como huéspedes y criados a la vez; es decir, eran literatos profesionales, pero todavía no formaban, ni con mucho, una clase profesional de literatos independientes. A sus obras no les faltaba sólo un medio de difusión equivalente a la imprenta; tampoco existía una necesidad general de producción poética que crease algo así como un mercado libre. El número de los clientes era tan reducido, que no se podía pensar en absoluto en la independencia económica de los poetas. Los sofistas son, en el aspecto sociológico, los herederos directos de los poetas de la época de la tiranía; como ellos, están continuamente peregrinando y llevan una existencia irregular, no asegurada económicamente; mas, por otra parte, ya no son en absoluto parásitos, ni dependen de un número previamente limitado de patronos, sino de un círculo de consumidores relativamente amplio, impersonal y neutro. Los sofistas forman un estrato social que no sólo no constituye una clase, sino que está desligado de todas las clases.

Un grupo social de este tipo carecía de todo precedente en las épocas anteriores. Los sofistas son demócratas en sus opiniones; sus simpatías van hacia los desamparados y hacia los oprimidos, pero se ganan el pan como maestros de la juventud elegante y pudiente; los pobres no pueden pagar ni apreciar sus servicios. Así se convierten en los primeros representantes de la “intelectualidad desarraigada”[40], que sociológicamente no tiene patria porque no puede ser encajada en el marco de ninguna clase, ya que ninguna clase puede abarcarla plenamente. Eurípides pertenece, en lo que respecta a su actitud social, a este estrato intelectual libre, desarraigado, continuamente oscilante entre las diversas clases; en el aspecto social consigue, a lo sumo, simpatías, pero no solidaridad. Esquilo cree todavía en la compatibilidad de la democracia con su ideal aristocrático de la personalidad, si bien deja a la democracia en la estacada precisamente en la fase decisiva de su evolución. Sófocles, al contrario, sacrifica por adelantado la idea del Estado democrático a los ideales de la moral nobiliaria y, en la lucha entre el derecho particular de las familias y el poder absoluto e igualitario del Estado, se coloca sin vacilar del lado de la idea de las estirpes. En la *Orestíada* Esquilo retrata todavía un ejemplo terrible de justicia tomada por propia mano[41]; Sófocles, en su *Antígona*, toma partido contra la heroína que se levanta contra el Estado democrático, y en el *Filoctetes* expresa, sin ningún disimulo, su

repugnancia contra la astucia y habilidad “burguesas” y sin escrúpulos de Ulises[42]. Eurípides es, sin duda, democrático en sus convicciones; pero en la práctica esto significa sólo que está más bien contra el viejo Estado aristocrático que en pro del nuevo Estado burgués. Su pensamiento independiente se revela en la postura absolutamente escéptica que adopta frente al Estado en general[43].

La modernidad del tipo de poeta cuyo primer representante es Eurípides se expresa en dos rasgos característicos: la falta de éxito en el arte y el genial extrañamiento del poeta frente al mundo. En un período de cincuenta años, con una producción de la que han llegado a nosotros el texto completo de diez y nueve piezas, fragmentos de cincuenta y cinco y los títulos de noventa y dos, Eurípides ganó nada más que cuatro premios; no fue, pues, un autor escénico de éxito, y, por cierto, no fue el primero ni el único, pero sí el primer poeta importante de cuya falta de éxito tenemos noticia. La explicación no es que antes de él hubiera muchos entendidos, sino que había muy pocos poetas; el mero dominio profesional y artesano de la técnica poética les aseguraba el éxito. Pero en la época de Eurípides este estadio estaba ya superado y, al menos en el teatro, se produce más bien demasiado que demasiado poco. Pero el público teatral de esta época no se compone meramente de buenos entendedores. La infalibilidad artística de este público pertenece al mismo género de ficciones que su supuesta composición democrática, que abarcaba, según se dice, toda la población de la polis. Los tiranos de Sicilia y Macedonia, en cuyas cortes se refugiaron, huyendo de los cultos atenienses, tanto Eurípides como Esquilo, más celebrado éste que aquél, resultaron ser el mejor público. Otro rasgo moderno del tipo de poeta que Eurípides introduce en la historia de la literatura consiste en la renuncia aparentemente voluntaria a desempeñar un papel en la vida pública. Eurípides no era un soldado, como Esquilo, ni un dignatario sacerdotal, como Sófocles, sino que, por el contrario, es el primer poeta de quien se cuenta que llevó la existencia de un sabio retirado del mundo. Si no miente su retrato, en el que aparecen los cabellos revueltos, los ojos cansados y un rictus amargo en la boca, y si lo interpretamos justamente cuando vemos en él la discrepancia entre el cuerpo y el espíritu y la expresión de un alma insatisfecha y sin paz, Eurípides fue quizá el primer poeta desgraciado, el primero a quien su propia poesía hizo sufrir.

Al mundo antiguo no sólo le es extraña la idea del genio en el sentido moderno, sino que, además, sus poetas y artistas no tienen en sí nada de “genial”. Los elementos racionales y técnicos del arte pesan en ellos más que los elementos irracionales y de inspiración. Es verdad que la doctrina del “entusiasmo” de Platón subraya que los poetas deben sus obras a la inspiración divina y no a nada semejante a la habilidad técnica; pero esta idea no lleva en modo alguno a la exaltación del poeta, sino que únicamente acrece la distancia entre él y su obra y lo convierte en un puro instrumento del divino designio[44]. Frente a esta concepción, la esencia del concepto moderno del genio consiste en la idea de la falta de separación entre el artista y su obra y, cuando tal separación se admite, en la idea de que el genio se levanta sobre su obra y nunca está contenido por completo en ella.

De aquí el trágico acento de la soledad, de la falta de capacidad para comunicarse uno por entero, que vinculamos al concepto de genio. Pero no sólo éste; también otro rasgo trágico del arte moderno —el ser desconocido por los contemporáneos y la desesperada apelación a la remota posteridad— puede decirse que es por completo ajeno a la Antigüedad clásica[45], en todo caso, antes de Eurípides no hay ni huella de tales rasgos.

La falta de éxito de Eurípides se debe principalmente a que en la Antigüedad clásica no existía nada parecido a una clase media ilustrada. Por razones ideológicas, la antigua nobleza no hallaba en sus piezas nada agradable; el nuevo público burgués, tampoco, por razones de educación. Por el radicalismo de su idea del mundo, Eurípides es también, entre los poetas del fin del clasicismo, un fenómeno solitario; éstos, como los poetas y pensadores de la plenitud del clasicismo, tienen ideas completamente conservadoras, si bien el naturalismo que se ha desarrollado con las formas de vida ciudadanas y con la economía monetaria alcanza en su arte un estadio que difícilmente puede enlazarse con el espíritu político conservador. Como políticos, y más como artistas, son arrastrados por la tendencia progresiva de la evolución, y, con ello, presentan un fenómeno completamente nuevo en la historia social del arte.

La estructura espiritual extraordinariamente complicada del siglo IV halla su más caracterizada expresión en Platón, tanto en el carácter progresista de su arte y en el modo de ser conservador de su filosofía, como en el naturalismo de sus medios de expresión, que toma del mismo plebeyo, y en el idealismo de su doctrina, que tiene sus raíces en el sentido aristocrático de la vida. Hay pocos representantes de la literatura griega que hayan definido de un modo tan total y convencido los ideales de la cultura aristocrática como él; ni la χαλοχάγαθία en el propio Píndaro, ni la σωφροσύνη en el mismo Sófocles han hallado panegirista más entusiasta que él. La élite intelectual a la que él quería entregar las riendas del Estado pertenece, a la antigua aristocracia privilegiada; el pueblo vulgar, según el convencimiento del filósofo, no tiene el menor derecho a intervenir en el gobierno. Su doctrina de las ideas es la expresión clásica en filosofía del espíritu conservador, el paradigma de todos los posteriores idealismos reaccionarios. Todo idealismo, toda oposición entre el mundo de las ideas intemporales, de los valores absolutos, de las normas puras, y el mundo de la experiencia y de la práctica, significa en cierto modo un apartamiento de la vida y una retirada a la pura contemplación y lleva consigo la renuncia a cambiar la realidad[46]. Tal actitud favorece en último extremo a las minorías dominantes, que con razón ven en el positivismo una aproximación peligrosa para ellas a la realidad. La mayoría, por el contrario, nada tiene que temer. La teoría platónica de las ideas cumple en la Atenas del siglo IV la misma función social que cumple la filosofía del idealismo alemán en los siglos XVIII y XIX: proporciona, con sus argumentos frente al realismo y al relativismo, las mejores armas de la reacción. Con el conservadurismo político va unida también en Platón su teoría arcaizante del arte: así rechaza la nueva tendencia ilusionista en las artes plásticas (*Sof.*, 234 B), siente predilección por el clasicismo de la época de Pericles y admira el arte de los egipcios, que es un arte

formalista y gobernado por leyes aparentemente invariables (*Leyes*, II, 656 DE). Platón ataca la novedad en el arte, del mismo modo que se opone a todo lo nuevo, y sospecha que la anarquía y la decadencia aparecen en todo lugar en donde se despierta la novedad[47].

Platón expulsa al poeta de su utopía, porque éste se empeña en depender de la realidad empírica, de la impresión sensible del mundo fenoménico, esto es, de la verdad aparente y a medias, y materializa y falsifica las puras ideas, lo que es puro espíritu y norma, al intentar presentarlo con sus medios sensibles de expresión. Esta primera "revolución iconoclasta" de la historia —pues antes de Platón no existió nada parecido a la enemistad contra el arte—, este primer temor a los posibles efectos del arte, pertenece a la misma época en que surgen igualmente las primeras señales de un modo estetizante de ver el mundo, en el cual el arte no sólo tiene su lugar propio, sino que amenaza con crecer a costa de las otras formas de la cultura y devorarlas. Los dos fenómenos están estrechamente relacionados entre sí. Mientras el arte es sólo un medio neutral de propaganda, que se puede usar a capricho, y una forma de expresión limitada a su propio campo, nada hay que temer de él; mas cuando la cultura estética alcanza un desarrollo en el que el gusto por las formas trae consigo una perfecta indiferencia por los contenidos, se llega a descubrir que el arte puede convertirse en un veneno que actúa desde dentro, en un enemigo que está dentro del propio campamento. En el siglo IV, que es una época de guerras y derrotas, de coyunturas propias de guerra y postguerra, de prosperidad en el campo de la economía privada y de la aparición de nuevos estratos sociales con capacidad de compra, que invierten en parte sus ganancias en obras de arte y poco a poco hacen de la posesión de obras artísticas una cuestión de prestigio, se comienza a sobreestimar el arte, a orientar la existencia según valores estéticos, a plantear los problemas de la vida con criterios estéticos. Sólo como reacción contra este esteticismo halla explicación la actitud negativa de Platón frente al arte. La noción puramente teórica de que los medios de expresión del arte están ligados a formas sensibles nunca le habría llevado a rechazarlo tan terminantemente.

La expansión de la cultura estética a nuevos estratos sociales trae consigo el reconocimiento de nuevos valores artísticos directamente vinculados con la vida, y elimina otros valores que habían nacido de la tradición cultural de la clase superior, la cual, hasta ahora, no había encontrado rival alguno en su predominio. Wilamowitz-Möllendorff pone en relación la teoría aristotélica de la tragedia como purificación por el miedo y el terror con este cambio de la clase social del público, y la interpreta como signo del comienzo del predominio de lo emocional en el drama, como expresión del "sentimiento de filisteísmo" con el que se va al teatro para liberarse por un par de horas de la miseria de la vida diaria y desahogarse con un lloriqueo[48]. La selección de los asuntos se extiende a nuevos campos y aparecen temas y géneros nuevos. Este fenómeno, muy característico del siglo IV, está relacionado principalmente con dos factores de la nueva época: de una parte, con el nuevo sentimentalismo, que se expresa en una necesidad general de estímulos más intensos, y que sólo en parte coincide con la emoción filistea del

nuevo público teatral; y, de otra, con la supresión de los tabúes que excluían los temas nuevos del círculo de lo hasta entonces representable. Al primer grupo de estos motivos pertenecen el retrato y la biografía; al segundo, ante todo, el desnudo femenino. Con el cambio de gusto, condicionado por el ascenso de los nuevos estratos sociales, está relacionado el hecho de que cada vez se prefieran más las representaciones de los dioses olímpicos más juveniles e impulsivos, es decir, Apolo, Afrodita y Artemisa, en perjuicio de los de mayor edad y dignidad, Zeus, Hera y Palas Atenea[49]. Con la aparición de una nueva clase de rentistas de fuerte capital puede vincularse, finalmente, uno de los más característicos rasgos estilísticos del siglo: la emancipación de la escultura frente a la arquitectura. Hasta finales del siglo V la mayor parte de la producción escultórica está ligada a la arquitectura: los valores plásticos, aun cuando no corresponden declaradamente a formas estructurales, han de adaptarse a un espacio arquitectónico. Pero en la medida en que la iniciativa privada va sustituyendo los encargos artísticos del Estado, aparecen obras plásticas cada vez de menor tamaño, de carácter más íntimo y de más fácil transporte. En el siglo IV ya no se construye en Atenas ni un solo gran templo; la arquitectura no ofrece ya a la escultura ninguna tarea importante. Las grandes construcciones de la época se erigen en Oriente, donde sigue desarrollándose igualmente la escultura monumental.

5

LA ÉPOCA HELENÍSTICA

En la época helenística, esto es, en los trescientos años que siguen a Alejandro Magno, el centro de gravedad de la evolución se traslada por completo desde Grecia al Oriente. Los influjos, empero, son mutuos, y nos encontramos —por primera vez en la historia de la humanidad— con una cultura mixta verdaderamente internacional. Esta nivelación de las culturas nacionales es lo que da primordialmente a la época helenística su carácter eminentemente moderno. Una fusión de las tendencias particulares se realiza sólo en la medida en que se eliminan las cesuras demasiado marcadas no sólo entre occidental y oriental, griego y bárbaro, sino también entre los diferentes estamentos, aunque no entre las clases. A pesar de las diferencias siempre crecientes de fortuna, de la acumulación cada vez más concentrada de capital y del continuo aumento de las clases proletarias[50] —en una palabra, a pesar de que se van agudizando las diferencias de clase—, se lleva a cabo una cierta nivelación social, que pone fin a los privilegios de nacimiento. Este proceso es el que por fin completa la evolución que desde el fin de la monarquía hereditaria y del sacerdocio autoritario tendía a la supresión de las diferencias sociales. El paso decisivo lo dan los sofistas al desarrollar un concepto de ἀρετή completamente nuevo, independiente de la clase social y del origen, para hacer participar en él a todos los griegos. La siguiente etapa en el proceso de nivelación le corresponde a la Estoa, que intenta liberar los valores humanos también de los caracteres de raza y nacionalidad. Desde luego, con su falta de prejuicios nacionalistas, la Estoa no hace más que dar expresión a una realidad ya conseguida en el imperio de los Diádocos, del mismo modo que la Sofística, con su liberalismo, es sólo un reflejo de la situación creada por la burguesía ciudadana comerciante e industrial.

Ya la circunstancia de que cualquier habitante del Imperio pueda, con sólo cambiar de domicilio, convertirse en ciudadano de una ciudad cualquiera, significa el fin de la idea de la ciudadanía vinculada a la polis. Los ciudadanos se han convertido en miembros de una comunidad económica; las ventajas provienen de su libertad de movimientos, no de su adscripción a un grupo tradicional. Las comunidades de intereses no se orientan ya por la igualdad de raza y nacionalidad, sino por la igualdad de oportunidades personales. La economía alcanza el grado del capitalismo supranacional. El Estado favorece la selección de los hombres realizada de acuerdo con su habilidad en los negocios, porque los elementos que se afirman en la lucha por la existencia resultan también los más útiles para la organización interna del imperio mundial. La antigua aristocracia, por su afán de distinguirse y aislarse, de mantener la pureza de su raza y de su cultura tradicional, no resulta en absoluto adecuada para la organización y administración de tal imperio. El nuevo Estado la abandona a su destino y acelera la formación de una clase dirigente

burguesa, apoyada sólo en su poder económico, sin prejuicios de raza ni de clase. Ésta, con su movilidad en el orden económico, su libertad frente a las tradiciones petrificadas y sin sentido, su racionalismo capaz de improvisar, está ideológicamente muy cerca de la antigua clase media, y resulta el mejor aglutinante para la consolidación política y económica de los pueblos del imperio mundial helenístico.

El racionalismo, al que ahora el Estado valora más que ninguna otra cosa, adquiere validez en todos los campos de la vida cultural: no sólo en la nivelación de las razas y de las clases, no sólo en la abolición de todas las tradiciones que estorban a la libertad de concurrencia económica, sino también en la organización supranacional de la actividad científica y artística, en aquel *commercium litterarum et artium* que une, en una gran comunidad de trabajo, a los literatos y sabios de todo el mundo civilizado, crea instituciones centrales de investigación, museos y bibliotecas, y pone en vigor, también en el terreno del espíritu, los principios de la división del trabajo. Por efecto de este racionalismo surgen por todas partes, en lugar de los grupos tradicionales, comunidades de trabajo basadas en principios objetivos. También la producción intelectual se basa ahora no en posturas éticas y afectivas, sino en la competencia y en el rendimiento. Así como el gran Estado helenístico emplea y manda de un sitio para otro a sus funcionarios sin tener en cuenta sus orígenes ni su tradición[51], y como la economía capitalista emancipa a los súbditos de la ciudad natal y de la patria, así también los artistas y los investigadores quedan desarraigados y se reúnen en los grandes centros internacionales de cultura.

Ya los sofistas del siglo V, como, desde luego, los poetas y artistas de la época de los tiranos, se habían hecho independientes del Estado en que habían nacido y se habían educado, y llevaban una existencia libre y vagabunda. Esto significa sólo que se habían liberado de ciertos vínculos, pero sin haberlos sustituido por otros. Es en la época helenística cuando por primera vez la antigua lealtad a la polis es sustituida por una nueva solidaridad, que se extiende ya a todo el mundo civilizado. Este sentido de comunidad hace posible, en el terreno de la investigación científica, una colaboración antes nunca soñada de los sabios, una distribución de las tareas y una integración de los resultados; en una palabra, un racionalismo de los métodos de trabajo, orientado exclusivamente hacia el rendimiento, racionalismo que parece estar derivado inmediatamente de los principios de la economía organizada racionalmente. Julius Kärst observa que la "materialización" de la vida espiritual que solemos considerar como el rasgo característico de nuestra época técnica, se hizo valer ya en aquella época[52]. Ya entonces se dejan de lado los factores personales; la tarea se fracciona y se reparte entre diversos colaboradores, sin consideraciones a la aptitud y a la inclinación de cada uno. El aparato administrativo, la burocracia centralizada y la jerarquía de funcionarios que tiene que crear y mantener todo Estado gigantesco son el modelo de esta organización tecnificada del trabajo intelectual, que combina mecánicamente las prestaciones individuales y las subordina unas a otras[53].

Las consecuencias inevitables de tal especialización y despersonalización en la

investigación son la tendencia a la pura erudición y el peligro del eclecticismo. Es en la época helenística cuando se hacen perceptibles por vez primera en la historia de la cultura occidental estos dos peligros, que recuerdan, quizá, por todos sus rasgos, sobre todo el espíritu de nuestra propia época. El eclecticismo es también un rasgo fundamental de la producción artística, y no sólo científica, de la época helenística. El gusto de la época, orientado según el criterio histórico, su interés por las antigüedades, su comprensión de los distintos ideales artísticos del pasado, llevan consigo la aceptación indiscriminada de todos los estímulos, y esta tendencia recibe continuamente nuevos impulsos de la fundación de colecciones de arte y museos. Ciertamente ya antes existían colecciones principescas y particulares; pero sólo en este momento se comienza a hacer colecciones de un modo sistemático y planificado. Por vez primera se organizan ahora gliptotecas "completas", que muestran el desarrollo total del arte griego, y se hacen copias, cuando faltan originales importantes, para colmar las lagunas. Por esta planificación científica, las colecciones de la época helenística son precursoras de nuestros museos y galerías modernos.

Es verdad que el estilo artístico de las épocas anteriores no era siempre unitario; con frecuencia convivían en ellas, en los estratos sociales superiores, un arte aristocrático, estrictamente formal, elevado, y, en los inferiores, un arte más uniforme; o existía un arte sagrado, conservador, y otro profano, progresista. Pero antes del helenismo apenas hubo época alguna en la que orientaciones de estilo y gusto completamente diferentes tuvieran su origen en una misma esfera social, y en la que se creasen obras de arte de los más opuestos estilos para una única clase social, para un único estrato cultural. El "naturalismo", el "barroco", el "rococó" y el "clasicismo" de la época helenística se desarrollan, ciertamente, uno tras otro en la historia, pero, por fin, conviven todos a la vez; desde el principio comparten el favor del público lo patético y lo íntimo, lo solemne y lo común, lo colosal y lo menudo, lo tierno y lo gracioso. De la autonomía del arte descubierta en el siglo VI, completada de modo consecuente en el V, transformada en escepticismo en el IV, resulta ahora un juego virtuosista de formas arbitrarias, un afán de hacer experimentos con posibilidades abstractas de expresión, una libertad que, aun cuando realiza todavía excelsas obras de arte, confunde y desvaloriza los patrones orientados por el arte clásico. La disolución de los principios del estilo clásico está enlazada directamente con los cambios en la estructura del estrato social que es cliente del arte y árbitro del gusto. Cuanto menos unitario se vuelve este estrato social, tanto más heterogéneas son las orientaciones estilísticas que coexisten unas junto a otras.

El cambio más importante en la composición del público adviene con la aparición de la antigua clase media, hasta ahora sin particular influencia en el campo del arte, como un nuevo cliente en la adquisición de obras de arte, como una clase consolidada en el aspecto económico y social. Este estrato social juzga el arte, desde luego, con criterios distintos que la nobleza, si bien muchas veces, y frecuentemente con gran ambición, se esfuerza por acomodarse al gusto de aquélla. Otro factor nuevo, decisivo para el futuro, dentro del

conjunto de los clientes de obras de arte, son los príncipes y sus cortes; éstos plantean al arte exigencias completamente distintas que las que plantean la nobleza o la burguesía, si bien tanto la nobleza como la burguesía procuran apropiarse los aires principescos e imitar, en los límites más modestos de su propio arte, el estilo teatral y pomposo de las cortes. Así la tradición clásica del arte se mezcla, por una parte, con el naturalismo del estilo de género burgués, y, por otra, con el lujuriante barroco del gusto áulico. Al enriquecimiento ecléctico del repertorio formal contribuye finalmente la vida artística organizada sobre una base capitalista, mediante la creación, dentro del gusto esteticista de la época, de unas exigencias de obras de arte que van cambiando según la moda y se renuevan periódicamente. Junto a los talleres de cerámica, que en parte trabajan ya en forma masiva, comienza, ya en grande, la copia de las obras maestras de la escultura. Tanto por lo que hace a los lugares como a las personas, esta tarea de copia debe de haberse desarrollado sin duda en estrecha relación con la producción de obras originales. Pero, naturalmente, los artistas que se encontraban obligados a copiar se entregaban con facilidad al puro juego de los diferentes estilos y formas.

Al eclecticismo estilístico de la época corresponde también la mezcla de artes y géneros, que es otro fenómeno característico de la Antigüedad tardía, cuyos inicios se hacen ya perceptibles en el siglo IV. Esta mezcla de artes y géneros se manifiesta, en primer lugar, en el estilo pictórico de la escultura de Lisipo y Praxiteles, pero también se puede descubrir en los otros géneros artísticos, y, en primer término, en el drama, que ya en Eurípides está recargado de elementos líricos y retóricos. En esta violación de las fronteras se manifiesta la misma expansiva voluntad artística a la que deben su éxito el retrato, el paisaje y los bodegones, temas que antes no se presentaban aislados o sólo lo hacían excepcionalmente, y que incluso ahora siguen usándose todavía en parte como algo accesorio. En ellos se pone de relieve la misma vinculación con las cosas que predomina en el espíritu económico de la época y que está ligado a la categoría de las mercancías. El ser humano, que hasta el momento era el objeto casi exclusivo de la representación artística, cede el paso por todas partes a los temas del mundo objetivo. Así, “la materialización” que se pone en vigor en la organización del trabajo intelectual se manifiesta también en los temas artísticos. Y no sólo el bodegón o naturaleza muerta y el paisaje, sino también el retrato naturalista, que trata al ser humano como un trozo de naturaleza, es un síntoma de esta tendencia.

Al adelantadísimo arte del retrato de esta época corresponde en la literatura el género, cada vez más estimado, de la biografía y la autobiografía[54]. El valor del “documento humano” aumenta en la medida en que la agudeza psicológica se convierte en un arma cada vez más imprescindible en la lucha de la concurrencia económica. El creciente interés por lo biográfico está en todo caso en relación con el progreso de la conciencia filosófica y del culto a los héroes, reavivado a partir de Alejandro Magno, y, en cierta medida, también incluso con el acrecentamiento del interés personal que los miembros de la nueva sociedad áulica sienten unos por otros[55]. Al interés de la época por la psicología

deben su origen otros dos nuevos géneros: la novela y la comedia “burguesa”. La creación que aporta la época helenística a la literatura griega son las historias inventadas, y precisamente historias de amor sobre todo, que se desarrollan en el mundo de las gentes para las que son escritas, y ya no en el lejano mundo de la leyenda[56]. En este ambiente se desarrollan las comedias de Menandro, que contienen, puede decirse, todo lo que quedaba todavía vivo de la antigua comedia política y la tragedia euripidea, después de la disolución de la democracia de la polis y del culto a Dioniso. Sus personajes pertenecen a la clase media y baja, su acción gira alrededor del amor, el dinero, las herencias, los padres avaros, los hijos atolondrados, las cortesanas codiciosas, los parásitos mentirosos, los criados ladinos, los niños abandonados, los gemelos confundidos, los padres perdidos y vueltos a encontrar. El tema amoroso no puede faltar en ninguna circunstancia. También en esto es Eurípides el precursor de la edad helenística. Antes de él, el amor es desconocido como tema de conflicto dramático; él lo descubre para el drama, si bien sólo en la edad helenística se convierte en la palanca de la acción dramática[57]. El tema amoroso es quizá lo más burgués de la comedia burguesa, en la que los amantes ya no luchan contra los dioses y demonios; sino contra el mecanismo del mundo burgués, contra padres que se oponen, rivales ricos, cartas traidoras y testamentos con cláusulas especiales. Todo este juego de intrigas amorosas está evidentemente en relación con el “desencantamiento”[58] y la racionalización de la vida, con la economía monetaria plenamente desarrollada y el espíritu predominantemente comercial de la época.

Ahora, por fin, logra tener la burguesía su propio teatro. En cada pequeña ciudad tiene el teatro sus modestos centros; pero en las grandes ciudades se le dedican nuevas y suntuosas construcciones de piedra y mármol, cuyos restos nos han sido conservados, y en las que pensamos ante todo cuando hablamos del teatro griego, pero que, sin embargo, no estaban destinadas a Esquilo y Sófocles, sino al antaño maltratado Eurípides y a sus rivales posteriores, es decir, a aquella sociedad abigarrada a la que pertenecen no sólo Menandro y Herondas, sino también toda clase de acróbatas y flautistas, juglares y parodistas, y a la que también pertenecen, milenio y medio más tarde, los rivales de Shakespeare.

6

LA ÉPOCA IMPERIAL Y EL FINAL DEL MUNDO ANTIGUO

La época del arte helenístico es remplazada por el predominio universal del arte romano. A partir del comienzo del Imperio es este arte y no ya el griego el que lleva a cabo el desarrollo decisivo en la evolución histórica. El hinchado barroco y el adornado rococó de la época helenística habían llegado a un punto muerto, y al final no hacen sino repetir sus gastadas fórmulas. Por el contrario, Roma crea, bajo los Césares, al mismo tiempo que la administración unitaria del Imperio, su “arte imperial” más o menos unitario[59], que, gracias a su modernidad, llega a ser el que en todas partes da el tono. Después de una época en que predomina un estilo fuertemente helenizante, si bien a la vez de una sequedad y sobriedad “burguesas”, en la época de los Flavios y de Trajano el carácter romano se va mostrando de manera más decidida y en la última época del Imperio obtiene el predominio.

En Roma la afición al arte griego estuvo limitada desde el principio a los círculos elegantes e ilustrados; la clase media entendía poco de él, y el pueblo, naturalmente, todavía menos. En los últimos siglos del Imperio romano de Occidente, cuando la aristocracia decae de su posición de predominio y abandona las ciudades, los generales y los Césares surgen muchas veces de los oscuros fondos del ejército y de las provincias; la tendencia religiosa más importante de la época asciende desde el bajo pueblo a las clases superiores; también en el arte se hace valer un espíritu más popular y provinciano, que poco a poco desplaza a los ideales clásicos[60]. Especialmente en el arte del retrato la evolución enlaza con la antigua tradición etrusco-itálica, que nunca dejó de existir en las imágenes de cera de los antepasados que se construían para los atrios[61]. Designar a estos retratos como sencillamente “populares” sería sin duda excesivo, pues si bien el privilegio de las familias patricias de llevar en la comitiva fúnebre las imágenes de los antepasados[62] fue compartido en los últimos tiempos de la República por las familias plebeyas[63], el culto a las imágenes de los antepasados siguió vinculado a las ceremonias funerarias aristocráticas (Polibio: *Hist*., VI, 53; Plinio: *Ep*., III, 5; Juvenal: *Sát*., 8) y nunca pudo extenderse a los amplios estratos populares. En todo caso, estuviera más o menos difundido, es característico el hecho de que entre los romanos el arte del retrato sirviera en gran parte a fines privados, en contraposición a los griegos, que no erigían más estatuas que las que dedicaban como honor público. Esta circunstancia explica ante todo el naturalismo uniforme y directo del retrato romano, que finalmente se puso en vigor también en el estilo de las obras de arte dedicadas a fines públicos. El desarrollo de esta tendencia no fue, sin embargo, unitario. Hasta el final coexisten dos direcciones: el estilo

helenizante idealista, propio de la aristocracia áulica, que busca tipos clásicos y es teatral y patético, y el sobrio estilo indígena, propio de las clases medias más arraigadas, que es naturalista. La dirección popularista no elimina de un modo regular en todos los géneros el arte de la minoría; ésta busca por fin refugio en un lenguaje artístico impresionista, que resulta completamente incomprensible para las clases inferiores, antes de rendir las armas a la sencillez plebeya y al expresionismo directo del último arte de la Antigüedad.

Bajo el influjo griego, que es todavía predominante en la época de Augusto, es la escultura el arte que lleva la iniciativa; después del fin de esta época pasa cada vez más al primer plano la pintura, para, finalmente, eliminar por completo, al menos, la escultura arquitectónica y monumental. En el siglo III cesa ya la copia de monumentos griegos, y en los dos siglos siguientes la pintura domina en la decoración de interiores[64]. Ella es esencialmente el arte romano tardío y cristiano, del mismo modo que la escultura había sido el arte clásico por excelencia. Pero, a la vez, la pintura es el arte popular romano, el arte que a todos se dirige y que habla la lengua de todos. La pintura nunca había podido mostrar antes una producción tan masiva y nunca se había utilizado para fines tan triviales y efímeros como ahora[65]. El que quería dirigirse al público, informarle sobre grandes acontecimientos, convencerle de su derecho y crear ambiente para una causa, lo hacía ante todo por medio de pinturas. El general hacía llevar en su cortejo triunfal carteles que informaban sobre sus hazañas, representaban las ciudades vencidas y ponían ante los ojos del pueblo la humillación del enemigo. Acusadores y defensores se servían en los juicios, ante los tribunales, de cuadros que presentaban plásticamente, pintados ante el juez y el auditorio, el hecho debatido, la realización del delito o la coartada del acusado. Los creyentes ofrendan cuadros votivos que representan los peligros de que se han librado, con todos los pormenores que personalmente les interesan. Tiberio Sempronio Graco dedica a la diosa de la Libertad la pintura de las escenas que se desarrollaron al alojar a sus soldados vencedores en Benevento, Trajano hace esculpir en piedra sus campañas vencedoras y el panadero fulano de tal hace representar su negocio con todo detalle[66].

La imagen lo es todo: noticia informativa, artículo de fondo, instrumento de propaganda, cartelón, revista ilustrada, crónica en imágenes, película de dibujos, noticiario cinematográfico y film dramático en una pieza. En esta afición a las imágenes se manifiesta, además del gusto por la anécdota, además del interés por la noticia auténtica, por la testificación, por el documento, una curiosidad primitiva e insaciable, un gusto infantil por todo lo que es imagen. Todos estos cuadros son hojas de un libro de imágenes para personas mayores; a veces, como en las espirales ascendentes de la Columna de Trajano, están sacadas de un “libro de santos enrollable”[67], que transmite la impresión de la continuidad de los sucesos y que aspira a ser un sustituto de lo que hoy entendemos por una película. Hay, sin duda, algo muy tosco y esencialmente inartístico en el deseo que tratan de satisfacer estas pinturas y relieves. Es cosa extraordinariamente ingenua la pretensión de experimentarlo todo, de verlo todo con los propios ojos, como si uno mismo estuviera presente, y es muy primitivo no querer recibir nada de segunda mano, en aquella

forma traslaticia en que las épocas más desarrolladas artísticamente ven precisamente la esencia del arte.

De este estilo de museo de figuras de cera o de película, que, desde luego, al principio sólo correspondía al gusto de los estratos sociales más incultos, de este placer por el detalle anecdótico, que “interesa porque es verdad”, de este afán por describir un acontecimiento memorable de la manera más plástica y pormenorizada posible, surge el estilo *épico* de las artes figurativas, el estilo propio del cristianismo y de Occidente. Las representaciones del arte griego y oriental son plásticas, monumentales, conmemorativas, carentes de acción o pobres en ella, nada épicas y nada dramáticas; las del arte romano y cristiano occidental son ilustrativas, épico-ilusionistas, dramáticas y están dotadas de un movimiento cinematográfico. El arte oriental antiguo y el arte griego consisten casi exclusivamente en figuras representativas, esenciales, individuales; por el contrario, el arte romano y el occidental son principalmente pintura histórica, presentación de escenas, en las cuales un fenómeno esencialmente temporal es fijado por medios óptico-espaciales. El arte griego y el arte romano helenizante resuelven este problema, cuando no pueden evitarlo, mediante un modo de representación que se guía por lo que Lessing llama “momento pregnante”, el cual compendia la acción extensa en el tiempo en una situación en sí inmóvil, pero cargada de movimiento. Lessing ve en esto simplemente el método de las artes plásticas, pero, en realidad, no es sino el método del arte griego clásico y del moderno. A esto contrapone Franz Wickhoff un modo de representación completamente distinto, propio del arte romano tardío y cristiano medieval; a éste le llama *continuo*, en contraposición al primero, al que llama *aislante*[68]. En esencia, Wickhoff entiende por arte “continuo” un modo de relatar las cosas que brota de una intención artística épica, ilustrativa, “cinematográfica”. Este modo de relatar las cosas mediante la repetición de la figura principal en cada fase va poniendo, uno tras otro, dentro del mismo marco escénico o paisajístico, los distintos momentos que acontecen sucesivamente en una acción; de esta manera las distintas escenas producen el mismo efecto que las historietas ilustradas divulgadas en las revistas humorísticas y recuerdan la continuidad de las secuencias del cine. Sólo que el movimiento de la película es real, mientras que aquí es ficticio. Las impresiones sucesivas pueden ser, por tanto, comparadas con los fotogramas de la película, mas no con el cuadro que se mueve en la pantalla. Sin embargo, en ambos casos, tanto en la representación “continua” como en la película, la intención artística es semejante. En una y otra se expresa el mismo afán de realizar una representación completa y directa, pero ante todo la tendencia a servirse de la *imagen* como medio expresivo, mucho más explícito, inmediato y espontáneo que puede ser nunca la palabra.

La otra forma importante del arte romano tardío es la impresionista, que, en contraposición al estilo épico de la representación continua, tiene una entonación más bien lírica y procura fijar una impresión óptica singular en su momentaneidad subjetiva. Wickhoff dice que este método es el presupuesto y el complemento orgánico de la representación continua[69]; pero una conexión tan inmediata de los dos estilos apenas

parece justificada. Uno y otro aparecen en distintos momentos y bajo condiciones externas e internas diversas. El impresionismo aparece en el primer siglo de la era cristiana, como último brote refinadísimo del arte clásico; el modo continuo de representación surge en el siglo II, como forma, por de pronto, muy vulgar y basta de una intención artística bastante extraña al gusto clásico. Uno y otro tienen su origen en distintos estratos sociales y casi nunca se presentan en un mismo monumento artístico. Cuando surge el método continuo, ya ha pasado la mejor época del impresionismo antiguo; sólo algunos elementos externos de su técnica se mantienen durante algún tiempo con las tradiciones del taller de pintura, hasta que por fin también éstas se olvidan y caen en desuso. El modo de representación continua y el estilo plenamente épico, orientado hacia lo que el tema tiene de acción, no completan la técnica pictórica impresionista, sino que más bien la devoran y aniquilan. El método continuo corresponde esencialmente a una intención artística antinaturalista, y desaparece, casi sin dejar huellas, en los dos grandes períodos estilísticos naturalistas de la historia del arte, el griego y el moderno. La afirmación de Wickhoff de que tal método domina en todo el arte occidental desde el siglo II al XVI es inexplicable. Ya en el gótico tardío el método de representación continua ha dejado de ser la regla, y a partir del comienzo del Renacimiento sólo aparece a modo de excepción. Mas sea ello como quiera, el ilusionismo épico del método continuo no puede ser puesto en conexión íntima con el ilusionismo óptico del estilo impresionista.

También el impresionismo condujo, sin embargo, por su parte, aunque por vías distintas de las del estilo épico, a la disolución del arte antiguo. Al hacer las figuras más ligeras, más aéreas, más planas y fragmentarias, las desmaterializa en cierta medida; y al convertirse éstas en puros sostenes de los efectos colorísticos y atmosféricos, y perder su peso corpóreo, su solidez tectónica y su consistencia física, parecen representar por adelantado algo ideal y trascendente[70]. El impresionismo naturalista y materialista prepara, de este modo, su contrapolo estilístico, el expresionismo espiritualista[71], y recuerda el expresionismo de la pintura paleolítica, que, como es sabido, conduce al geometrismo del Neolítico, que es asimismo su contrapolo en cuanto al estilo. Ambos casos muestran con la misma claridad cuán equívocas son las diversas formas estilísticas y cuán fácilmente se convierten en vehículo de las más diversas concepciones y mentalidades. El impresionismo, tal como se expresa, por ejemplo, en el cuarto estilo pompeyano, es, por su virtuosista técnica de mera sugestión, el más refinado modo de expresión artística que ha desarrollado la clase dirigente de la gran ciudad de Roma; pero, tal como aparece en las catacumbas cristianas, con sus formas sin peso ni volumen, es a la vez el estilo representativo de los cristianos, que desligan del mundo y renuncian a todo lo terreno y material.

La representación de la figura humana en la Antigüedad se mueve entre una y otra frontalidad; desde la vista única arcaica y desde el geometrismo pasa, a través de la libertad de movimientos del clasicismo y de las convulsiones del barroco helenístico, a una nueva vista frontal, plana, simétrica, solemne[72]. La evolución lleva de una situación

de dependencia hierática, a través de la autonomía y el esteticismo, a una nueva vinculación religiosa; lleva de la expresión de un orden social autoritario, a través de la democracia y el liberalismo, a la expresión de una nueva autoridad espiritual. Es problema que pertenece a la clasificación y división de los períodos el decidir si esta última fase de la evolución ha de considerarse como el final de la historia del arte antiguo, y formando parte de ella, según cree Droysen, que dice que la Antigüedad fue por su propio impulso más allá de sí misma y del paganismo, o si se ha de ver en ella una nueva época de la historia universal. Lo indudable es, en todo caso, que se puede establecer una cierta continuidad entre el arte de la Antigüedad tardía y el arte de la Edad Media cristiana, lo mismo que se puede establecer, por ejemplo, entre el colonato y el feudalismo[73].

7

POETAS Y ARTISTAS EN LA ANTIGÜEDAD

Hay una cosa que apenas cambia, o, si hay cambio, es imperceptible, desde el comienzo hasta el fin de la Antigüedad clásica: el punto de vista conforme al que se juzga al artista plástico y con el que se le valora en relación con el poeta. A éste se le rinden a veces honores muy especiales: es considerado como vidente y profeta, dispensador de gloria e intérprete de mitos. Por el contrario, el artista plástico es y continúa siendo el despreciable artesano que con su salario alcanza todo lo que le corresponde. A establecer esta diferencia contribuyen diversos factores. Ante todo, la circunstancia de que el artista plástico trabaja a cambio de un salario, cosa que no se oculta en absoluto, mientras el poeta, incluso en el tiempo de su más mísera dependencia, es considerado mero huésped de su patrón. Después, el hecho de que el escultor y el pintor tengan que hacer un trabajo sucio, con materiales que manchan, y se vean obligados a manejar herramientas, mientras el poeta lleva vestidos limpios y tiene las manos lavadas, rasgo que a los ojos de aquella época sin técnica pesa más de lo que se pudiera pensar. Pero, sobre todo, el que el artista figurativo tenga que hacer un trabajo manual, haya de cumplir deberes fatigosos, tenga que someterse a un esfuerzo corporal, mientras que la fatiga del poeta no salta en absoluto a la vista. El menosprecio de las gentes que tienen que trabajar para mantenerse y la falta de respeto a toda actividad lucrativa, a todo trabajo productivo, tienen su origen en el hecho de que, en oposición a las ocupaciones originarias de los señores, que consisten en el gobierno, la guerra y el deporte, tales ocupaciones presuponen sumisión, servicio y obediencia[74]. En la época en que la agricultura y la ganadería se han desarrollado plenamente y corren a cargo de la mujer, la guerra se convierte en ocupación principal del hombre, y la caza, en su principal deporte. Una y otra exigen fuerza y ejercicio, bravura y agilidad, y por esto son sumamente honorables. Por el contrario, toda ocupación consistente en un trabajo menudo, paciente y agotador es signo de debilidad, y, como tal, se considera indigno. Esta trasposición de ideas hace que toda actividad productiva, toda ocupación que sirva para ganarse la vida sea considerada como humillante. Los esclavos tienen que realizarla porque es cosa despreciable; no ocurría, como se ha supuesto, que tal tarea fuera despreciada porque correspondía a los esclavos. La asociación del trabajo corporal con la esclavitud contribuye a lo sumo a mantener el antiguo concepto del prestigio, pero éste es evidentemente más antiguo que la esclavitud como institución.

El mundo antiguo, que quiere resolver la íntima contradicción existente entre el menosprecio del trabajo manual y la alta estima del arte como instrumento de religión y de propaganda, encuentra la solución en la separación del producto artístico de la personalidad del artista, esto es, honrando a la obra mientras al mismo tiempo desprecia a su creador[75]. Si comparamos este punto de vista con la concepción moderna, la cual

realza al artista sobre la obra, puesto que no puede mantener más tiempo la ficción de que el artista queda completamente expresado en la obra de arte, vemos cuán diversamente se aprecia el trabajo en la Antigüedad y en el presente. La diferencia es enorme, aun cuando los hombres, como asegura Veblen, no se han liberado todavía hoy del primitivo prestigio reconocido al hecho de gastar el tiempo de manera improductiva[76]. La época clásica, en todo caso, estaba mucho más dominada por él que nuestro tiempo. Mientras dura entre los griegos el predominio de la nobleza guerrera, el concepto primitivo, parasitario y pirático del honor se mantuvo invariable; cuando cesa este predominio, aparece en su lugar un concepto de prestigio semejante: el de la victoria agonal, el de la victoria en las competiciones atléticas. Como única ocupación noble y honrosa vale ahora, cuando las armas descansan, la competición deportiva. El nuevo ideal está, por consiguiente, enlazado igualmente con la idea de la lucha, que absorbe la vida entera de los participantes y exige que dispongan de rentas para vivir.

Para la aristocracia griega y sus filósofos la "plenitud del ocio" es el presupuesto de toda belleza y todo bien: es la inapreciable posesión que comienza a hacer la vida digna de ser vivida. Sólo quien dispone de ocio puede alcanzar la sabiduría, conquistar la libertad interior, dominar la vida y disfrutar de ella. La dependencia de este ideal del modo de vida de la casta rentista es evidente. Su χαλοχάγαθία, su plena educación de las aptitudes corporales y espirituales, su desprecio de toda cultura unilateral y de toda especialización limitada expresan de modo inequívoco el ideal de una vida sin profesión. Mas cuando Platón, en las *Leyes* (643 E), acentúa la contraposición entre la παιδεία que realza al hombre entero y las habilidades profesionales, interviene aquí evidentemente también, aparte de la idea de la antigua χαλοχάγαθία de la aristocracia helénica, su repugnancia contra la nueva burguesía democrática, que se oculta tras esta diferenciación profesional. A los ojos de Platón, toda profesión especializada, toda ocupación bien delimitada es propia del βάναυσος, del artesano, y el artesanado mismo es un rasgo característico de la sociedad democrática[77].

La victoria de las formas de vida burguesas sobre las formas aristocráticas provoca, a lo largo del siglo IV y durante la época helenística, la parcial subversión de los antiguos conceptos de prestigio; pero tampoco entonces fue tenido en estima el trabajo por causa de sí mismo, y en modo alguno le fue reconocido un valor educador en el sentido de la moral burguesa y moderna del trabajo; únicamente fue disculpado, y se les perdonó a quienes supieron lograr con él una buena ganancia. Ya Burckhardt apunta que en Grecia desprecian el trabajo no sólo la aristocracia, sino también la burguesía, en contraste con la burguesía medieval, que desde el principio lo tiene en mucho y, en lugar de apropiarse los conceptos de honor de la nobleza, le impone a ésta su propia idea del honor profesional. Decisivas para el valor que un pueblo atribuye al trabajo son, según Burckhardt, las condiciones en que desarrolla sus ideales de vida. Los ideales del Occidente actual proceden de la burguesía de la Edad Media, que progresivamente se sobrepone a la nobleza tanto en bienes intelectuales como materiales. Los ideales de los griegos

proceden, por el contrario, de su época heroica, de “un mundo sin idea del principio de utilidad”, y formaron un patrimonio al que los griegos se mantuvieron aferrados durante siglos[78]. Sólo cuando el ideal de la competencia agonal dejó de ejercer influencia, es decir, en un momento que coincide con el fin de la polis, se inicia una estimación fundamentalmente nueva del trabajo, y, con ello, del arte figurativo; pero, con todo, un cambio completo en este terreno no se llegó a dar en el mundo antiguo.

En la Atenas clásica la posición económica y social de pintores y escultores apenas sufrió modificación alguna desde la época heroica y homérica, a pesar de la inaudita significación que las obras de la plástica tenían para la ciudad victoriosa y deseosa de exhibir orgullosamente su poder. El arte se sigue considerando como pura habilidad manual, y el artista, como vulgar artesano que nada tiene que ver con los valores intelectuales superiores, con la ciencia y la cultura. El artista plástico sigue estando mal pagado, carece de sede fija y lleva la vida libre de los nómadas; en la mayoría de los casos se mantiene extranjero y sin derechos en la ciudad que le da trabajo. Bernhard Schweitzer explica la falta de cambio en la posición social del artista plástico por las condiciones económicas tan inalteradas, completamente desfavorables, en las que hubo de trabajar mientras duró la independencia de Grecia[79]. La ciudad-Estado es y sigue siendo en Grecia el único patrono al por mayor de las obras de arte; como tal, casi no tiene rival, pues dados los precios relativamente altos de la producción de obras de arte ningún particular puede competir con ella. Entre los artistas, por el contrario, hay una dura competencia, que no está compensada en modo alguno por las rivalidades entre las ciudades. La producción para el mercado libre, que es lo que podría asegurar una posición a los artistas, no se presenta ni dentro de cada una de las ciudades ni en la competencia entre ellas.

El cambio que bajo Alejandro Magno se puede observar en la posición de los artistas está directamente relacionado con la propaganda que es puesta en movimiento en favor del conquistador. El culto a la personalidad, que se desarrolla a partir de la nueva veneración al héroe, favorece al artista, y esto tanto en cuanto dispensador de gloria como en cuanto glorificado. La demanda de obras artísticas en las cortes de los Diádocos y la riqueza que se acumulaba en manos de los particulares trajeron consigo un aumento en el consumo, y con ello realzaron el valor del arte y la consideración del artista. Finalmente, la educación filosófica y literaria penetra también en los círculos de los artistas; éstos comienzan a emanciparse de la artesanía y a formar una clase autónoma frente a los artesanos. Los recuerdos y anécdotas de la vida de los artistas muestran de manera excelente cuán grande ha sido el cambio desde la época clásica. El pintor Parrasio, al firmar las obras, hace de sí mismo unas alabanzas que habrían sido inimaginables poco tiempo antes. Zeuxis adquiere con su arte una fortuna como ningún artista había poseído antes de él. Apeles es no sólo el pintor áulico, sino también el confidente de Alejandro Magno. Poco a poco empiezan a circular también anécdotas sobre pintores y escultores excéntricos, y, por último, aparecen algunos fenómenos que recuerdan la moderna veneración por los artistas[80]. A todo esto

se añade, o mejor dicho, tras todo esto está lo que Schweitzer llama “el descubrimiento del genio artístico”, descubrimiento que él pone en relación con la filosofía de Plotino[81]. Plotino ve en lo bello un rasgo esencial de lo divino; según su metafísica, sólo mediante la belleza y las formas del arte recobran los fragmentos de la realidad aquella totalidad que han perdido a consecuencia de su alejamiento de la divinidad[82]. Salta a la vista lo que el artista había de ganar en prestigio con la difusión de tal doctrina. El artista vuelve a ser de nuevo iluminado por el resplandor de la profecía y del divino entusiasmo que rodeaba a su persona en la prehistoria; aparece de nuevo como poseído por la divinidad, como hombre carismático que conoce cosas secretas, cual había sido en los tiempos de la magia. El acto de la creación artística adquiere los caracteres de la *unio mystica* y escapa cada vez más al mundo de la *ratio*. Ya en el siglo I, Dión Crisóstomo compara al artistas plástico con el demiurgo; el neoplatonismo desarrolla este paralelo y acentúa el elemento creador de la obra del artista.

Este cambio de las cosas explica la ambivalente actitud que las épocas ulteriores, especialmente la época del Imperio y del fin de la Antigüedad, adoptan frente a los artistas plásticos. En la Roma de la República y de los comienzos del Imperio seguían estando en vigor las mismas opiniones sobre el valor del trabajo manual y la profesión del artista que en la Grecia de la edad heroica, de la aristocracia y de la democracia. Pero en Roma, donde los más viejos recuerdos se referían a una población labradora, el desprecio del trabajo no estaba en relación inmediata con el primitivo espíritu belicoso del país, sino que se enlazaba, después de un período en el que incluso los romanos ricos y dirigentes habían trabajado en el campo[83], con opiniones cuya continuidad histórica estaba interrumpida hacía tiempo. El pueblo de campesinos belicosos que dominaba a Roma en los siglos III y II antes de Cristo no es, a pesar de su familiaridad con el trabajo, muy favorable al arte y al artista. Sólo con la transformación que tiene lugar en la cultura a consecuencia de la economía monetaria y del florecimiento de las ciudades, y con la helenificación de Roma cambia la significación social, primero del poeta y después, progresivamente, del artista plástico. El cambio, en todo caso, sólo se hace claramente perceptible en la época de Augusto y se manifiesta, por una parte, en el concepto del poeta como vate, y, por otra, en la amplitud y en la forma que adquiere el mecenazgo privado junto al de la corte. Sin embargo, la consideración social de las artes plásticas es pequeña en comparación con la de la poesía[84]. Durante el Imperio, la afición a la pintura se extiende considerablemente entre los círculos elegantes, y la moda de las aficiones artísticas halla partidarios aún entre los mismos emperadores. Nerón, Adriano, Marco Aurelio, Alejandro Severo, Valentiniano I, todos ellos pintan; pero la escultura, sin duda debido a la mayor fatiga que lleva consigo, y a causa del mayor aparato de técnica que exige, continúa siendo considerada como una ocupación no apropiada para gente noble. En realidad, la misma pintura es aceptada entre las ocupaciones honorables tan sólo en la medida en que no se practica por dinero. Los pintores que alcanzan la fama no aceptan ya pago por sus trabajos, y Plutarco, por ejemplo, no cuenta a Polignoto entre los artesanos solamente porque decoró con frescos

un edificio público, sino porque no percibió por ello remuneración alguna.

Séneca mantiene todavía la antigua distinción clásica entre la obra de arte y el artista. "A las imágenes de los dioses se les ora y hace sacrificios —piensa—, pero a los escultores que las han creado se les desprecia"[85]. Y es cosa sabida que Plutarco dice, de modo parecido: "Ningún joven de buen natural deseará, al contemplar el Zeus de Olimpia o la Hera de Argos, ser Fidias o Policleto." Esto habla suficientemente claro contra los pintores y escultores; pero a continuación se añade que el tal joven tampoco querrá ser Anacreonte, Filemón o Arquíloco; pues si bien, como Plutarco dice, nosotros nos gozamos en las obras, sus autores no merecen ser necesariamente emulados[86]. Esta equiparación del poeta con el escultor es algo completamente anticlásico y muestra lo inconsecuente que era la actitud de la última época imperial en todas estas cuestiones. El poeta comparte el destino del escultor porque no pasa de ser un especialista y persigue una doctrina artística perfectamente reducible a fórmulas, esto es, transforma la divina inspiración en una técnica racionalizada. La misma discordancia que aparece en las opiniones de Plutarco la encontramos también en el *Sueño*, de Luciano. Aquí la escultura está representada como una mujer vulgar y sucia, mientras que la retórica aparece como un brillante ser etéreo; pero, en oposición a Plutarco, se admite que, con las estatuas de los dioses, también se venera a sus creadores[87]. En la medida en que en estas palabras se manifiesta un reconocimiento de la personalidad artística, este reconocimiento está evidentemente en relación con el esteticismo de la época imperial, y de modo indirecto, desde luego, también con el neoplatonismo y otras doctrinas filosóficas semejantes. Pero la simultánea condenación del artista plástico —voz que nunca enmudece del todo junto a la otra— demuestra que la Antigüedad, aun en su época final, permanece ligada al concepto prehistórico del prestigio del "ocio ostentoso" (Veblen), y, a pesar de su cultura estética, es totalmente incapaz de concebir una idea como la que del genio tuvieron el Renacimiento y la Edad Moderna. Sólo esta idea hace que resulte indiferente de qué manera y con qué medios se expresa la personalidad, con tal de que consiga expresarse, o, al menos, indicar lo que no puede expresar plenamente.

IV

EDAD MEDIA

1

EL ESPIRITUALISMO DEL PRIMITIVO ARTE CRISTIANO

La unidad de la Edad Media como período histórico es artificial. En realidad la Edad Media se divide en tres períodos culturales completamente independientes: el del feudalismo, de economía natural, de la Alta Edad Media; el de la caballería cortesana, de la Plena Edad Media, y el de la burguesía ciudadana, de la Baja Edad Media. Los cortes entre estas épocas son, en todo caso, más profundos que los que existen al comienzo y al fin de la Edad entera. El feudalismo, la caballería y la burguesía no sólo están separados entre sí más tajantemente que lo están la Antigüedad y la Edad Media, o la Edad Media y el Renacimiento, sino que, además, los cambios que separan unos de otros —el nacimiento de la nobleza caballeresca y la transformación de la economía natural feudal en la economía monetaria ciudadana; el despertar de la sensibilidad lírica y el desarrollo del naturalismo gótico; la emancipación de la burguesía y los comienzos del capitalismo moderno— tienen para la formación del sentimiento moderno de la vida una importancia mayor que las mismas conquistas espirituales del Renacimiento.

La mayor parte de los rasgos con que se suele caracterizar el arte de la Edad Media —en primer lugar el afán de simplificación y estilización, la renuncia a la profundidad espacial y a la perspectiva, el tratamiento caprichoso de las proporciones y gestos del cuerpo— son característicos sólo de la Alta Edad Media y pierden su importancia al comienzo del período ciudadano y de economía monetaria. El único rasgo característico fundamental que sigue dominando en el arte y la cultura de la Edad Media después de este momento es la fundamentación metafísica de la imagen del mundo. En la transición de la Alta a la Plena Edad Media el arte pierde, ciertamente, su estricta vinculación a otros elementos, pero conserva su carácter profundamente religioso y espiritual y, además, es la expresión de una sociedad completamente cristiana en sus sentimientos y hierática en su organización. Su continuidad es mantenida por el predominio espiritual del clero, que, a pesar de todas las herejías y sectas, no tiene competencia, y por el prestigio no esencialmente resquebrajado del instrumento de salvación por él impuesto: la Iglesia.

La imagen trascendental del mundo de la Edad Media no está ya *a priori* establecida con el cristianismo; el arte del cristianismo primitivo no tiene todavía nada de la transparencia metafísica que es esencial al estilo románico y al gótico. La espiritualidad de este arte, en la que se quería reconocer ya la quintaesencia de la visión artística medieval[1], es, en realidad, todavía el mismo espiritualismo general e indefinido de que estaba ya lleno el paganismo de la Antigüedad tardía. El arte cristiano primitivo no contiene todavía en sí un sistema supramundano cerrado que pudiera sustituir al orden natural de las cosas; en este arte se manifiesta a lo sumo un mayor interés y una mayor sensibilidad para los movimientos del alma humana. Las formas tanto del arte antiguo

tardío como del arte cristiano primitivo son significativas sólo en sentido psicológico, no metafísico; son expresionistas, no revelatorias. Los grandes ojos levantados al cielo que aparecen en el retrato romano tardío expresan una vida anímicamente poderosa, espiritualmente tensa, llena de afectos. Pero esta vida anímica no tiene un trasfondo metafísico y por sí misma nada tiene que ver con el cristianismo; es producto de unas circunstancias que el cristianismo no ha sido el primero en crear. La tensión que encontró su solución en la doctrina cristiana apareció en el mundo ya en la época helenística. El cristianismo dio muy pronto respuesta a las preguntas que se hacía el mundo angustiado; pero para dar forma artística a esta respuesta hubieron de trabajar muchas generaciones. Esta forma artística no estaba ya dada de una vez junto con la doctrina.

El arte cristiano primitivo de los primeros siglos es sólo una forma más evolucionada y, hasta puede decirse, una derivación del arte romano tardío. La semejanza de ambas direcciones artísticas es tan grande que el cambio estilístico decisivo tuvo que realizarse entre la época clásica y la postclásica, no entre la pagana y la cristiana. Las obras de la última época imperial, ante todo de la época constantiniana, anticipan ya las características estilísticas esenciales del arte cristiano primitivo: muestran la misma inclinación hacia la espiritualización y la abstracción; la misma preferencia por la forma plana, incorpórea, indefinida; el mismo impulso hacia la frontalidad, la solemnidad y la jerarquía; la misma indiferencia por la vida orgánica, vegetativa y viviente; la misma falta de interés por lo que es puramente característico, momentáneo y naturalista; en resumen: la misma voluntad artística anticlásica, orientada hacia lo espiritual en lugar de hacia lo sensible, que encontramos realizada en las pinturas de las catacumbas, los mosaicos de las iglesias romanas y los manuscritos miniados de la época cristiana primitiva. El proceso de desarrollo que va desde la detallada representación de situaciones del fin del clasicismo a la concisión noticiosa de la Antigüedad tardía y al esquematismo simbólico y emblemático del antiguo arte cristiano comienza ya en los primeros tiempos del Imperio. Desde ese momento podemos seguir, casi paso a paso, cómo la idea se vuelve cada vez más importante que la forma y cómo las formas se transforman poco a poco en una especie de ideogramas.

El camino que aleja al arte cristiano de la pintura realista de la Antigüedad clásica toma dos direcciones. La una persigue un simbolismo que no pretende tanto representar cuanto conjurar y hacer presente espiritualmente al ser santo que se trata de representar, transformando cada detalle de la escena en una cifra de soteriología. El valor ideal que este simbolismo confiere a los elementos de la obra de arte explica la mayoría de las peculiaridades, en sí incomprensibles, del arte cristiano primitivo; ante todo, la distorsión de las proporciones naturales y la acomodación de las mismas a la importancia espiritual de los objetos representados; la llamada “perspectiva invertida”[2], que representa a la figura principal que está más alejada del espectador de un tamaño mayor que las figuras accesorias del primer plano; la solemne vista frontal de las figuras importantes, el modo, esquemático de tratar los pormenores de las cosas, etc. La otra dirección conduce a un

estilo épico-ilustrativo, orientado hacia la representación a lo vivo de escenas, acciones y sucesos anecdóticos. Cuando no son cuadros devotos, los relieves, las pinturas y los mosaicos de la primitiva época cristiana pretenden ser relatos: historia bíblica en imágenes o hagiografía pintada. Lo que el artista pretende ante todo, es la claridad de la información, la distinción de las relaciones correspondientes a la acción. En una miniatura del *Evangeliario de Rossano*, que representa la escena en que Judas devuelve las monedas que ha recibido, una de las columnas anteriores del baldaquino bajo el que está sentado el sumo sacerdote está en parte oculta por éste, a pesar de que se supone que está sentado detrás de la columna. Para el pintor era evidentemente más importante mostrar claramente el gesto de repulsa de las manos de la figura que detalles que no tienen ninguna relación con la acción misma[3].

Encontramos aquí un arte simple y popular, al menos en sus comienzos, que en muchos aspectos nos recuerda los relatos en imágenes que nos son ya conocidos desde la Columna de Trajano. Este estilo primitivamente popular fue adoptado también cada vez más por el arte oficial romano, de manera que finalmente el arte cristiano primitivo, que correspondía ante todo al gusto de las clases inferiores, se diferenció del arte de la minoría selecta, tanto en orientación como en calidad. En particular, las pinturas de las catacumbas deben de haber sido en su mayor parte obra de simples artesanos, aficionados o pintores de brocha gorda, cuya adecuación para tales tareas provenía evidentemente más de sus sentimientos que de sus dotes. Pero la degeneración del gusto y de la técnica se hizo perceptible también en el arte de los antiguos grupos sociales que dirigían la cultura. Nos encontramos aquí ante un corte en la evolución histórica semejante al que hemos vivido nosotros en el paso del impresionismo al expresionismo. Comparado con el arte de los primeros tiempos del Imperio, el arte de la época constantiniana produce un efecto tan tosco como el que produce un cuadro de Rouault junto a una obra de Manet.

En ambos casos el cambio de estilo procede de la modificación en el modo de pensar de una sociedad urbana, cosmopolita, cuya antigua solidaridad había sido rota por el capitalismo, de una sociedad que, atormentada por el temor a la ruina, ponía su esperanza en la ayuda del más allá, y que en sus sentimientos apocalípticos se interesaba más por los nuevos contenidos anímicos que por los antiguos primores de la forma. Este carácter se refleja con igual intensidad en el arte pagano y en el arte cristiano de los últimos tiempos de Roma. La diferencia estaba únicamente en que las obras de arte destinadas a los romanos distinguidos y pudientes eran todavía obra de verdaderos artistas, los cuales, desde luego, no tenían ningún deseo de trabajar para las pobres comunidades cristianas. Y esto ni aun en el caso de que estuvieran próximos personalmente a las ideas cristianas y se hubieran conformado con recibir por su trabajo una indemnización pequeña o aun nula. Lo que los cristianos deseaban de ellos era, en efecto, que no continuaran confeccionando las imágenes de las divinidades paganas; pero esto era algo que un artista, cuanto más estimación y éxito tuviera, más difícilmente podía comprender.

Los investigadores que pretenden ver ya la imagen metafísica del mundo característica de la Edad Media en el arte cristiano primitivo suelen explicar todo lo que en este arte es defectuoso en comparación con el arte clásico como renuncia consciente y caprichosa, y partiendo de la teoría de la "intención artística" *(Kunstwollen)*, de Riegl, interpretan todo defecto de los medios imitativos de expresión como una victoria espiritual y un progreso. Cada vez que un estilo artístico no parece estar en condiciones de resolver una tarea determinada, tales críticos preguntan, ante todo, si este estilo se había esforzado siquiera por resolver dicha tarea. Este planteamiento de la cuestión corresponde, sin duda, a las fecundas ideas de la teoría de la intención artística; pero esta teoría no tiene más valor que el de una hipótesis de trabajo, a la que no hay que adherirse sin más. En todo caso, es equivocado dar a la teoría una interpretación que elimina por anticipado toda tensión entre el querer y el poder[4]. La presencia de tal tensión está fuera de toda duda precisamente en el arte cristiano primitivo. En la mayoría de los casos lo que en ese arte es ensalzado como deliberada simplificación y magistral concentración, sublimación querida e idealización de la realidad, no es más que incapacidad y pobreza, renuncia involuntaria a la copia de la forma natural y grosero primitivismo del dibujo.

El arte cristiano primitivo no supera su carácter informe y tosco hasta los tiempos posteriores al Edicto de Tolerancia, en que se convierte en el arte oficial del Estado y de la Corte, de los círculos elegantes y cultos. Entonces llega a adquirir incluso, en obras como el mosaico del ábside de Santa Pudenciana, algo de aquella χαλοχάγαθία de la que, en su aversión contra el sensualismo de los antiguos, nada había querido saber durante tanto tiempo. La idea de que sólo el alma es hermosa, pero el cuerpo, como todo lo material, es feo y despreciable, queda relegada a un segundo término, al menos durante algún tiempo, después del público reconocimiento del cristianismo. La Iglesia, que se ha vuelto poderosa y rica, hace presentar a Jesús y a sus discípulos con magnificencia y dignidad, casi como romanos elegantes, como lugartenientes imperiales e influyentes senadores. En relación con la Antigüedad, este arte representa una novedad en mucha menor medida que lo había representado el arte de los tres primeros siglos cristianos. Este arte se puede considerar más bien como el primero de aquellos "renacimientos" que en la Edad Media se van sucediendo casi sin interrupción y que a partir de entonces se convierten en un tema que va repitiéndose en la historia del arte europeo.

Durante los primeros siglos de la era cristiana la vida en el Imperio Romano continuó casi inalterada; se movía dentro de las mismas líneas económicas y sociales que antes, dependía de las mismas tradiciones e instituciones. Las formas de propiedad y la organización del trabajo, las fuentes de la educación y los métodos de la enseñanza apenas si cambiaron; por ello sería sorprendente que la concepción del arte hubiera cambiado de repente. Las formas de la cultura antigua habían perdido, a lo sumo, como consecuencia de la nueva orientación cristiana de la vida, su primitiva coherencia, pero seguían siendo los únicos vehículos de expresión de que podía uno servirse si quería hacerse entender. El propio arte cristiano no tenía a su disposición otras formas que éstas; y de ellas se sirvió,

como hay que servirse del léxico de una lengua, no porque se quiera conservar éste, sino “simplemente porque está ahí”[5]. Como suele ocurrir con las formas e instituciones establecidas firmemente, los antiguos medios expresivos se mantuvieron intactos por más tiempo que el espíritu a que debieron su origen. Los contenidos anímicos hacía ya mucho tiempo que eran cristianos, pero seguían siendo expresados en las formas de la filosofía, poesía y arte antiguos. Con ello se introdujo por anticipado en la cultura cristiana una escisión que no habían conocido ni el Antiguo Oriente ni el mundo grecorromano. En estas culturas se crearon y desarrollaron las formas al mismo tiempo que los contenidos; la visión cristiana del mundo se compuso, por el contrario, de una actitud espiritual nueva, aún diferenciada, y de las formas con que pensaba y sentía una cultura refinada, más que madura intelectual y estéticamente.

Por de pronto, el nuevo ideal de vida cristiana cambia no las formas externas, sino la función social del arte. Para la Antigüedad clásica la obra de arte tenía ante todo un sentido estético; para el cristianismo, este sentido era extraestético. La autonomía de las formas fue lo primero que se perdió de la herencia espiritual de la Antigüedad. Para el pensamiento de la Edad Media no existen, en relación con la religión, ni un arte existente por sí mismo, despreocupado de la fe, ni una ciencia autónoma. El mismo arte, por lo menos en lo que se refiere a su efecto de difusión, es incluso el más valioso instrumento de la obra educativa de la Iglesia. *Pictura est quaedam litteratura illitterato*, dice ya Estrabón; y *pictura et ornamenta in ecclesia sunt laicorum lectiones et scripturae*, dice todavía Durando. Según la concepción de la Alta Edad Media, el arte sería completamente superfluo si todos fueran capaces de leer y seguir los caminos del pensamiento abstracto. Al principio el arte es sólo una concesión que se hace a las multitudes ignaras, en las que se puede influir fácilmente mediante la impresión sensible. Durante mucho tiempo el arte no fue aún considerado como “pura complacencia de los ojos”, como dice San Nilo. La finalidad de educación moral es el rasgo más típico de la concepción cristiana del arte. También, ciertamente, entre los griegos y romanos era la obra de arte muchas veces instrumento de propaganda, pero nunca puro medio didáctico. En este aspecto los caminos eran distintos ya desde el principio.

Las propias formas artísticas no comienzan a cambiar sustancialmente hasta el siglo V, coincidiendo con la descomposición del Imperio Romano de Occidente. El expresionismo de la etapa final de Roma sólo ahora se convierte en un “estilo de expresión trascendental”[6]; sólo ahora se hace completa la emancipación del arte frente a la realidad. Pero esta emancipación se lleva a cabo de una manera tan decidida, que la renuncia a la representación imitativa de la realidad recuerda a menudo el geometrismo de los comienzos del arte griego. La composición del cuadro se subordina a un orden decorativo; pero este orden no es ya puramente la expresión de una armonía ornamental, sino la manifestación de un plano más elevado, de una armonía del cosmos. El artista no se contenta ya con la pura ornamentalidad, con la simétrica ordenación de series de figuras, con la ordenación regular de los grupos, con la determinación rítmica de los gestos, con la

composición decorativa de los colores. Todos estos principios de ordenación del cuadro son sólo las premisas del nuevo sistema formal, tal como lo encontramos finalmente en los mosaicos de la nave de Santa María la Mayor, de Roma. Hallamos aquí escenas que se desarrollan en un ambiente sin aire y sin luz, en un espacio sin profundidad, sin perspectiva y sin atmósfera, con figuras planas y sin modelar, carentes de peso y de sombra. Ya ni siquiera se busca producir la ilusión de un trozo de espacio unitario y coherente. Las figuras se hacen cada vez más aisladas y guardan unas con otras una relación puramente ideal, no tendente a la acción; se vuelven cada vez más inmóviles y sin vida, y, al mismo tiempo, producen un efecto cada vez más solemne, espiritualizado, alejado de la vida y de lo terrenal.

La mayoría de los medios artísticos empleados para lograr este efecto —ante todo la reducción de la profundidad espacial, el dibujo plano y la frontalidad de las figuras, el principio de economía y simplicidad en el dibujo— existían ya en el arte romano tardío y en el cristiano primitivo; pero es ahora cuando por vez primera se coaligan, convirtiéndose en los elementos de un "estilo" propio. Antes aparecían únicamente aislados, buscaban una justificación basada en la situación[7] y se enfrentaban continuamente, de una forma abierta y torpe, con las tradiciones y recuerdos naturalistas. Ahora, en cambio, ha triunfado plenamente la tendencia que huye del mundo; todo se ha convertido en forma rígida, desvitalizada, fría, pero, a la vez, en vida llena de intensidad, esencialísima; es decir, muerte del antiguo hombre carnal y vida del nuevo hombre espiritual. Todo refleja el espíritu del texto paulino: "Vivo, pero no yo, vive Cristo en mí" (*Gálatas*, 2, 20). La Antigüedad y su goce de los sentidos han pasado; la antigua magnificencia se desvanece; el Estado romano está en ruinas. La Iglesia festeja su triunfo, no ya con el espíritu de la nobleza de Roma, sino bajo el signo de una potestad que declara no pertenecer a este mundo. Y sólo cuando ha llegado a ser plenamente soberana, se crea la Iglesia un estilo artístico que puede decirse que nada tiene de común con la Antigüedad clásica.

2

EL ESTILO ARTÍSTICO DEL CESAROPAPISMO BIZANTINO

El Oriente griego no sufrió durante la invasión de los bárbaros la ruina de su cultura, como le ocurrió al Occidente. La economía urbana y monetaria, que en el Imperio de Occidente había desaparecido casi por completo, siguió floreciendo en el Oriente con mayor vitalidad que nunca. La población de Constantinopla sobrepasó ya en el siglo V el millón de habitantes, y lo que cuentan los contemporáneos de su riqueza y esplendor parece un cuento de hadas. Para toda la Edad Media, Bizancio fue el país de las maravillas, en el que existían tesoros ilimitados, palacios centelleantes de oro y fiestas inacabables. Bizancio sirvió a todo el mundo de modelo de elegancia y de esplendor. Los medios para sostener tal magnificencia provenían del comercio y del tráfico. Constantinopla era una metrópoli en el sentido moderno en mucha mayor medida que lo había sido la antigua Roma; era una ciudad cuya población constituía una mezcla de las más diversas nacionalidades y de opiniones cosmopolitas, un centro de industria y de exportación, un nudo de comercio con el extranjero y del tránsito internacional[8]; era, a la vez, una ciudad genuinamente oriental, a la que le hubiera parecido incomprensible la idea occidental de que el comercio es una actividad deshonrosa. La corte misma, con sus monopolios, constituía una gran empresa industrial y comercial.

Precisamente la limitación de la libertad económica impuesta por estos monopolios hacía que, a pesar de la estructura capitalista de la economía bizantina, la fuente principal de la riqueza privada no fuese el comercio, sino la propiedad territorial[9]. Los grandes beneficios comerciales favorecían no a los particulares, sino al Estado y a la casa imperial. Las limitaciones impuestas a la economía privada consistían no sólo en que, desde Justiniano, el Estado se reservaba la fabricación de ciertas sedas y el comercio de los más importantes alimentos, sino también en la regulación de la industria, que entregaba la producción y el comercio en manos de la administración municipal y de los gremios[10]. Pero las exigencias del fisco no quedaban ni con mucho satisfechas con el monopolio del Estado sobre las más provechosas industrias y ramos del comercio. La administración de la hacienda privaba a las empresas particulares de la mayor parte de sus ganancias, imponiéndoles tributos, tasas, aduanas, pago de patentes, etcétera. El capital privado mueble nunca pudo actuar en tales condiciones. A lo sumo la política económica autocrática de la corona permitía a los propietarios territoriales actuar libremente en sus posesiones de provincias, pero en la ciudad todo era vigilado y regulado de la manera más estricta por el poder central[11]. Gracias al cobro regular de los impuestos y a las empresas estatales llevadas racionalmente, Bizancio poseía siempre un presupuesto equilibrado y

disponía de un fondo monetario que, a diferencia de lo que ocurría en los Estados Occidentales de la Alta y de la Plena Edad Media, le permitía sofocar todas las aspiraciones particularistas y liberales. El poder del emperador se cimentaba en un fuerte ejército mercenario y en un cuerpo de funcionarios que actuaba eficazmente. Ambas cosas, empero, no hubieran podido mantenerse sin unos ingresos regulares del Estado. A ellos debió Bizancio su estabilidad, y el emperador tanto su libertad de movimientos en la economía como su independencia frente a los grandes terratenientes.

Esta situación explica que las tendencias dinámicas, progresivas, antitradicionalistas, que suelen estar ligadas al comercio y al tráfico, a la economía urbana y monetaria, no pudieran triunfar en Bizancio. La vida urbana, que en otros casos ejerce una influencia niveladora y emancipadora, se había convertido aquí en la fuente de una cultura estrictamente disciplinada y conservadora. Gracias a la política de Constantino, que favoreció a las ciudades, Bizancio adquirió por anticipado una estructura social distinta de la de las ciudades de la Antigüedad o de la Plena y Baja Edad Media. Sobre todo la ley que prescribía que la propiedad territorial en ciertas partes del Imperio tenía que estar unida a la posesión de una casa en Constantinopla tuvo por consecuencia el traslado de los terratenientes a la ciudad. Esto hizo que se desarrollase una verdadera aristocracia ciudadana, que se portó, respecto del emperador, con mayor lealtad que la nobleza en el Occidente[12]. Esta clase social, materialmente satisfecha y conservadora, debilitó también la movilidad del resto de la población y contribuyó de modo esencial a que en una ciudad comercial característicamente inquieta como Constantinopla se pudiera establecer y mantener la cultura típica de una monarquía absoluta, con su tendencia uniformadora, convencional y estática.

La forma de gobierno del Imperio bizantino fue el cesaropapismo, es decir, la concentración del poder temporal y espiritual en las manos de un autócrata. La supremacía del emperador sobre la Iglesia se fundaba en la doctrina desarrollada por los Padres de la Iglesia y proclamada como ley por Justiniano de que los emperadores lo eran por la gracia de Dios. Esta doctrina debía sustituir el viejo mito del origen divino del rey, que ya no era conciliable con la fe cristiana. Pues si el emperador ya no podía ser “divino”, podía ser, sin embargo, el representante de Dios en la tierra, o, como el propio Justiniano gustaba de llamarse, su “archisacerdote”. En ninguna parte de Occidente fue el Estado en tanta medida una teocracia, ni nunca en la historia moderna el servicio a un señor fue una parte tan esencial del servicio divino. En Occidente los emperadores fueron siempre soberanos temporales para los que la Iglesia era continuamente un rival, cuando no un franco adversario. En Oriente, por el contrario, los emperadores estaban en la cúspide de las tres jerarquías: la Iglesia, el Ejército y la Administración[13], y consideraban a la Iglesia meramente como un “departamento del Estado”.

La autocracia temporal-espiritual del emperador de Oriente, que muchas veces se atrevía a hacer las más irrazonables exigencias a la lealtad de sus súbditos, debía mostrarse

en forma tal que excitara la fantasía de las gentes, debía revestirse de formas imponentes y protegerse tras un ceremonial místico. La corte helenístico-oriental era, con su inaccesible solemnidad y su rígida etiqueta, que prohibía toda improvisación, el marco adecuado para lograr tales efectos. En Bizancio, además, la corte era, más exclusivamente aún que en la época helenística, el centro de toda la vida intelectual y social. Era, ante todo, no sólo el mayor, sino puede decirse el único cliente de los trabajos artísticos de más pretensiones, pues también los encargos más importantes para la Iglesia procedían de ella. Sólo en Versalles volvió a ser el arte otra vez tan absolutamente áulico como aquí. Pero en ninguna parte fue tan exclusivamente arte para el rey y tan poco arte de la aristocracia como entonces; en ninguna parte se convirtió tan resueltamente en forma rígida e inflexible de la devoción eclesiástica y política. Pero tampoco en ninguna parte dependió la aristocracia tanto del monarca como aquí; en ninguna parte hubo una aristocracia compuesta tan puramente de funcionarios, una clase de burócratas y funcionarios creada por el emperador y sólo accesible a sus favoritos. Esta clase no era exclusiva ni estaba cerrada en modo alguno al exterior; no era una nobleza de nacimiento, y propiamente no era una nobleza en el estricto sentido de la palabra. La autocracia del emperador no permitió que apareciesen privilegios hereditarios.

La clase de la gente noble e influyente coincidía siempre con la burocracia del momento; se tenían privilegios sólo mientras se permanecía en el cargo. También al tratar de Bizancio se debería, por consiguiente, hablar sólo de los grandes del Imperio, pero no de nobleza. El Senado, representación política de la clase elevada, se reclutaba al principio únicamente entre los funcionarios, y sólo más tarde, cuando la propiedad territorial hubo alcanzado una posición privilegiada, entraron en él los terratenientes[14]. Mas a pesar del favor de que disfrutaron los terratenientes en comparación con los industriales y comerciantes, no se puede hablar de una nobleza territorial, como no se puede hablar de una nobleza hereditaria de ninguna clase[15]. El lazo imprescindible entre la riqueza y la influencia social era un cargo oficial. Los terratenientes ricos —y sólo los terratenientes eran ricos de veras— debían procurarse un título de funcionario por compra, si no de otra manera, para poder figurar entre las personas influyentes. Por otro lado, los funcionarios debían prepararse la retirada a una finca, para tener así una seguridad económica. De este modo se realizó una fusión tan completa de las dos clases dirigentes, que, por fin, todos los grandes terratenientes se volvieron funcionarios y todos los funcionarios, grandes terratenientes[16].

Pero el arte áulico bizantino nunca se habría convertido en el arte cristiano por excelencia si la Iglesia misma no se hubiera convertido en autoridad absoluta y no se hubiera sentido a sí misma como soberana del mundo. Con otras palabras: el estilo bizantino pudo arraigar en todos los sitios donde existía un arte cristiano, únicamente porque la Iglesia Católica de Occidente aspiraba a convertirse en el poder que era ya en Bizancio el emperador. El objetivo artístico de ambos era el mismo: la expresión de la autoridad absoluta, de la grandeza sobrehumana, de la mística inaccesibilidad. La

tendencia a representar de manera impresionante a las personas dignas de respeto y reverencia, tendencia que se hace cada vez más fuerte a partir de los últimos tiempos de la época imperial, alcanza su punto culminante en el arte bizantino.

También ahora, como lo fue antaño en el arte del Antiguo Oriente, el medio artístico con que se busca alcanzar ese fin es, ante todo, la frontalidad. El mecanismo psicológico que con él se pone en marcha es doble: por una parte, la actitud rígida de la figura representada frontalmente obliga al espectador a adoptar una actitud espiritual correspondiente a aquélla; por otra, el artista pregona, mediante tal actitud de la figura, su propio respeto al espectador, al cual se imagina siempre en la persona del emperador, su cliente y favorecedor. Este respeto es el sentido íntimo de la frontalidad también —y como consecuencia del funcionamiento simultáneo de ambos mecanismos— cuando la persona representada es el propio déspota, o sea, cuando, de modo paradójico, la actitud respetuosa es tomada por aquella persona a la que tal respeto iba dedicado. La psicología de esta auto-objetivación es la misma que se da cuando el rey observa de la manera más estricta la etiqueta que gira alrededor de su persona. Mediante la frontalidad, toda representación de una figura adquiere en cierta medida el carácter de una imagen ceremonial.

El formalismo del ritual eclesiástico y cortesano, la solemne gravedad de una vida ordenada por reglas ascéticas y despóticas, el afán protocolario de la jerarquía espiritual y temporal coinciden por completo en sus exigencias frente al arte y hallan su expresión en las mismas formas estilísticas. En el arte bizantino Cristo es representado como un rey; la Virgen María, como una reina; ambos van revestidos de preciosos hábitos reales y están sentados, sobre sus tronos, llenos de reserva, inexpresivos, distantes. La larga comitiva de los Apóstoles y de los Santos se aproxima a ellos con ritmos lentos y solemnes, como lo hacía la comitiva del emperador y de la emperatriz en las ceremonias áulicas. Los ángeles asisten y forman procesiones estrictamente ordenadas, lo mismo que hacían los dignatarios eclesiásticos en las solemnidades de la Iglesia. Todo es grande y poderoso; todo lo humano, subjetivo y caprichoso está suprimido. Un ritual intangible prohíbe a estas figuras moverse libremente, salirse de las filas uniformes e incluso mirar a un lado.

Esta ritualidad de la vida ha encontrado una expresión paradigmática, nunca vuelta a igualar en el arte, en los mosaicos de dedicación de San Vital de Rávena. Ningún movimiento clásico o clasicista, ningún arte idealista ni abstracto ha conseguido desde entonces expresar de modo tan directo y puro la forma y el ritmo. Toda complicación, toda disolución en medios tonos o en la penumbra ha quedado eliminada; todo es simple, claro y distinto; todo está contenido dentro de perfiles marcados e ininterrumpidos, en colores sin matices ni gradaciones. La situación épica y anecdótica se ha convertido por completo en una escena de ceremonia. Justiniano y Teodora, con su séquito, presentan ofrendas votivas, tema extraño para ser motivo principal de la representación en el presbiterio de una iglesia. Pero así como en este arte cesaropapista las escenas sacras toman el carácter de ceremonias áulicas, así también las solemnidades de la corte se adaptan por su parte pura y simplemente al marco del ritual eclesiástico.

El mismo espíritu mayestático, autoritario y solemne que predomina en los mosaicos de los muros se expresa también en la arquitectura, especialmente en la disposición interior de las iglesias. La iglesia cristiana se diferenció desde el principio del templo pagano por ser ante todo casa de la comunidad, no casa de divinidad. Con ello, el centro de gravedad de la disposición arquitectónica se desplazó desde el exterior al interior del edificio. Pero sería infundado ver ya en ello la expresión de un principio democrático y decir ya de antemano que la iglesia era un tipo de arquitectura más popular que el templo pagano. El desplazamiento de la atención del exterior al interior se realiza ya en la arquitectura romana y de por sí nada dice acerca de la función social de la obra. La planta basilical que la iglesia cristiana primitiva toma de la arquitectura oficial romana, en la que el interior está dividido en secciones de distinta importancia y valor, y el coro, reservado al clero, está separado del restante espacio comunal, corresponde a una concepción más bien aristocrática que democrática. Pero la arquitectura bizantina, que completa el sistema formal de la antigua basílica cristiana con la cúpula, intensifica más aún el concepto “antidemocrático” del espacio, al separar las distintas partes más marcadamente. La cúpula, como corona de todo el espacio, realza, distingue y acentúa la separación entre las diversas partes del interior.

La miniatura muestra en conjunto las mismas características del estilo solemne, pomposo y abstracto que los mosaicos, pero es más vivaz y espontánea en la expresión y más libre y variada en los motivos que la decoración monumental de los muros. Por lo demás, pueden distinguirse en ella dos orientaciones distintas; la de las miniaturas grandes y lujosas, de página entera, que continúan el estilo de los elegantes manuscritos helenísticos, y la de los libros de menos pretensiones, destinados al uso de los monasterios, cuyas ilustraciones se limitan muchas veces a puros dibujos marginales, y corresponden, con su naturalismo oriental, al gusto más sencillo de los monjes[17]. Los medios relativamente modestos que exige la ilustración de libros hace posible que se produzca también para círculos situados en alturas más modestas y más liberales desde el punto de vista artístico que los clientes que encargaban los costosos mosaicos. La técnica, más flexible y más sencilla, permite desde luego un procedimiento más libre y más accesible a los experimentos individuales que el complicado y pesado procedimiento del mosaico. Por ello, el estilo entero de la miniatura puede ser más natural y espontáneo que el de las solemnes decoraciones de iglesias[18]. Esto explica también por qué durante el período iconoclasta los *scriptoria* se convirtieron en el refugio del arte ortodoxo y popular[19].

Se simplificaría, sin embargo, peligrosamente la realidad verdadera si se pretendiese negar todo rasgo de naturalismo al arte bizantino, y ello aun limitándonos a los mosaicos. Al menos los retratos que forman parte de sus rígidas composiciones son muchas veces de impresionante fidelidad; y quizá lo más admirable en este arte sea la manera como reúne armónicamente estas contraposiciones. Los retratos de la pareja imperial y del obispo Maximiano, en los mosaicos de San Vital, producen un efecto tan convincente y son tan

vivaces y expresivos como los mejores retratos de emperadores de los finales de la época romana. A pesar de todas las limitaciones estilísticas, en Bizancio no se podía evidentemente renunciar a la caracterización fisonómica, como tampoco se pudo en Roma. Se podían colocar las figuras frontalmente, ordenarlas una tras otra conforme a principios abstractos, disponerlas rígidamente con una ceremoniosa solemnidad; pero cuando se trataba del retrato de una personalidad bien conocida, no se podían ignorar los rasgos característicos. Encontramos, pues, ya aquí una “fase tardía” del arte cristiano primitivo[20], que se orienta hacia una nueva diferenciación y la encuentra en la línea de la menor resistencia, es decir, en el retrato fiel al modelo vivo.

3

CAUSAS Y CONSECUENCIAS DEL MOVIMIENTO ICONOCLASTA

Las desastrosas guerras de los siglos VI, VII y VIII, que exigieron, para reponer las pérdidas de los ejércitos, la cooperación de los terratenientes, reforzaron la posición de esta clase y llevaron también en Oriente a una especie de feudalismo. Faltaba aquí, es verdad, la mutua dependencia de los señores feudales y los vasallos, que es característica del sistema en Occidente, pero también el emperador pasó a depender más o menos de los terratenientes, en cuanto que ya no disponía de los medios necesarios para mantener un ejército de mercenarios[21]. El sistema de la concesión de propiedades territoriales como indemnización por servicios militares no se desarrolló, empero, en el Imperio bizantino más que en pequeña escala. Los beneficiarios fueron aquí, a diferencia de lo que ocurrió en Occidente, no los magnates y los caballeros, sino los campesinos y los simples soldados. Los latifundistas procuraban, naturalmente, absorber las propiedades así surgidas de campesinos y soldados, lo mismo que habían hecho en Occidente con la libre propiedad territorial de los campesinos. Y también en Oriente los labradores se ponían bajo la protección de los grandes señores, a causa de las a menudo insoportables cargas tributarias, lo mismo que habían tenido que hacer en Occidente a causa de la inseguridad de la situación. Por su parte, los emperadores, al menos al principio, se esforzaban por impedir la acumulación de la propiedad, ante todo, desde luego, para no caer ellos mismos en manos de los grandes terratenientes. Su principal interés durante la larga y desesperada guerra contra los persas, ávaros, eslavos y árabes fue el mantenimiento del ejército; cualquier otra consideración era subordinada a este interés primordial. La prohibición del culto a las imágenes no fue sino una de sus medidas de guerra.

El movimiento iconoclasta no iba propiamente dirigido contra el arte; perseguía no al arte en general, sino a una manera determinada de arte; iba contra las representaciones de contenido religioso. La prueba de ello la tenemos en el hecho de que, aun en el momento de la más violenta persecución contra las imágenes, las pinturas decorativas eran toleradas. La lucha contra las imágenes tenía, ante todo, un fondo político; la tendencia antiartística en sí misma era una corriente subterránea y relativamente de poca importancia en el conjunto de los motivos, y quizá la menos significativa. En los lugares en que comenzó el movimiento, esta tendencia tuvo una importancia mínima, si bien en la difusión de la idea iconoclasta tuvo una influencia muy digna de consideración. Para el bizantinismo ulterior, tan entusiasta de las imágenes, la aversión contra la representación plástica de lo numinoso, así como el horror contra todo lo que recordaba a la idolatría no tuvieron mayor importancia que la que tuvieron para el cristianismo antiguo. Hasta que el cristianismo no fue reconocido por el Estado, la Iglesia había combatido el uso de las

imágenes en el culto, y en los primeros cementerios sólo las había tolerado con limitaciones esenciales. Los retratos estaban allí prohibidos, las esculturas se evitaban y las pinturas quedaban reducidas a representaciones simbólicas. En las iglesias estaba prohibido en absoluto el empleo de obras de arte figurativas. Clemente de Alejandría insiste en que el segundo mandamiento se dirige contra las representaciones figurativas de todo género. Esta fue la norma por la que se rigieron la Iglesia antigua y los Padres. Pero después de la paz de la Iglesia ya no había que temer una recaída en el culto a los ídolos; la plástica pudo entonces ser puesta al servicio de la Iglesia, aunque no siempre sin resistencias y sin limitaciones. En el siglo III Eusebio dice que la representación de Cristo es idolátrica y contraria a la Escritura. Todavía en el siglo siguiente eran relativamente raras las imágenes aisladas de Cristo. Sólo en el siglo V se desarrolla la producción en este género artístico. La imagen del Salvador se convierte más tarde en la imagen del culto por excelencia, y al fin constituye una especie de protección mágica contra los malos espíritus[22]. Otra de las raíces de la idea iconoclasta, ligada indirectamente con el horror al ídolo, era la repulsa del cristianismo primitivo contra la sensual cultura estética de los antiguos. Este motivo espiritualista encontró entre los antiguos cristianos infinitas formulaciones, de las que la más característica es quizá la de Asterio de Amasia, que rechazaba toda representación plástica de lo santo porque, según él pensaba, una imagen no podía menos de subrayar en lo representado lo material y sensual. “No copies a Cristo —advertía—; ya le basta con la humillación de la Encarnación, a la cual se sometió voluntariamente por nosotros, antes bien, lleva en tu alma espiritualmente el Verbo incorpóreo”[23].

Mayor importancia que todos estos motivos tuvo en el movimiento iconoclasta la lucha contra la idolatría, que era a lo que había venido a parar en Oriente el culto a las imágenes. Pero tampoco era esto lo que le interesaba a León III. La pureza de la religión le importaba mucho menos que los efectos civilizadores que esperaba conseguir con la prohibición de las imágenes. Y todavía más importante que la causa de la “ilustración” misma fue, sin duda, para él la atención hacia aquellos círculos distinguidos e ilustrados que esperaba ganarse con la prohibición del culto a las imágenes[24]. En tales círculos habíase desarrollado, bajo el influjo de los Paulicianos, una opinión “reformista”, y en ellos se dejaban oír voces que rechazaban todo el sistema sacramental, el ritual “pagano” y el clero institucionalizado. Pero lo que más pagano les parecía era el culto idolátrico que se practicaba con las imágenes de los santos; en esto, al menos, la dinastía campesina y puritana de los Isaurios se sentía completamente de acuerdo con los círculos distinguidos[25]. Otro factor que favoreció extraordinariamente el movimiento iconoclasta fueron los éxitos militares de los árabes, que carecían de imágenes en su religión. La opinión mahometana halló partidarios, como los halla siempre la causa vencedora. La carencia de imágenes de los árabes se puso de moda en Bizancio. Muchos relacionaban los éxitos del enemigo con la falta de imágenes en su religión, y pensaban que podrían simplemente robarles el secreto. Otros querían quizá atraerse al adversario adoptando sus

costumbres. Pero la mayoría pensaba sin duda que abandonar el culto a las imágenes en ningún caso podía resultar dañoso.

El motivo más importante y al cabo definitivo de la revolución iconoclasta fue la lucha que los emperadores y sus partidarios tuvieron que emprender contra el creciente aumento de poder del monacato. En Oriente los monjes tenían en la vida espiritual de las clases superiores una influencia que no era con mucho tan grande como en Occidente. La cultura profana tenía en Bizancio su propia tradición, que se enlazaba directamente con la Antigüedad y no necesitaba, por ello, de la mediación de los monjes. Pero, en contraste, tanto más íntimas eran las relaciones entre el monacato y el pueblo. Juntos formaban un frente común, que en ciertas circunstancias podía volverse peligroso para el poder central. Los monasterios se habían convertido en centros de peregrinación a los cuales acudían las gentes con sus preguntas, preocupaciones y oraciones, trayendo sus ofrendas. La máxima atracción de los monasterios eran los iconos milagrosos. Una imagen famosa era para el monasterio que la poseía fuente inextinguible de gloria y de riqueza. Los monjes favorecían naturalmente de buena gana los usos religiosos: el culto a los santos, la veneración a las reliquias y a las imágenes, y ello para aumentar no sólo sus ingresos, sino también su autoridad.

En su intento de fundar un fuerte estado militarista, León III se sentía estorbado, en primer lugar, por la Iglesia y el monacato. Los príncipes eclesiásticos y los monasterios contaban entre los mayores terratenientes del país y gozaban de inmunidad tributaria. Pero, además, los monjes, a consecuencia de la popularidad de la vida monástica, detraían del ejército, del servicio burocrático y de la agricultura muchas fuerzas juveniles y privaban de importantes ingresos al fisco a causa de las continuas fundaciones y donaciones[26]. Al prohibir el culto a las imágenes, el emperador les arrebataba su más eficaz medio de propaganda[27]. La medida les afectaba como fabricantes, propietarios y custodios de las imágenes, pero sobre todo como guardianes del círculo mágico que los sagrados iconos forjaban a su alrededor. Si el emperador quería hacer triunfar sus ambiciones totalitarias, debía, ante todo, destruir esta atmósfera mágica y vaporosa. El argumento principal que la investigación histórica “idealista” aduce contra tal explicación del movimiento iconoclasta es que la persecución de los monjes no comenzó hasta tres o cuatro siglos después de la prohibición del culto a las imágenes, y que bajo el gobierno de León III no se rompieron todavía directamente las hostilidades contra los monjes[28]. ¡Como si los monjes no se hubieran sentido heridos en lo más vivo por la prohibición de las imágenes! No era necesario ni posible pasar a un ataque directo antes de que ellos se resistieran a la prohibición; pero tan pronto como esto sucedió, se pasó implacablemente a las persecuciones personales.

El movimiento iconoclasta no fue en absoluto un movimiento puritano, platónico y tolstoiano, dirigido contra el arte en cuanto tal. No produjo tampoco ningún estancamiento, sino una nueva orientación del ejercicio del arte. El cambio parece haber

influido incluso de manera refrescante sobre una producción artística que ya se había hecho muy formalista y se repetía monótonamente casi sin variaciones. Las tareas ornamentales a que hubieron en adelante de limitarse los pintores provocaron una vuelta al estilo decorativo helenístico e hicieron posible, a consecuencia de la liberación de las consideraciones eclesiásticas, una manera mucho más viva de tratar los temas de la naturaleza que la que se había admitido anteriormente[29]. Cuando tales motivos se desarrollaron más tarde en escenas de caza y jardín, la figura humana se representó de manera menos plana y formal, más libre y movida. El segundo florecimiento del arte bizantino en los siglos IX y X, florecimiento que continúa las conquistas naturalistas de este período estilístico profano y las introduce en la pintura eclesiástica, ha podido, por ello, ser designado justamente como una consecuencia del movimiento iconoclasta[30]. El arte bizantino se hundió pronto, sin embargo, en una continua estereotipación de las formas. Esta vez, empero, el movimiento conservador no provenía de la Corte, sino de los monasterios, es decir, precisamente de aquellos lugares que antes habían sido los centros de donde salían las orientaciones más libres, menos convencionales, más populares. Antes el arte áulico se esforzaba por observar un canon fijo, unitario, intangible en toda circunstancia; ahora esto lo hace el arte monacal. La ortodoxia de los monjes ha vencido en la disputa de las imágenes, y su victoria la ha hecho conservadora; tan conservadora, que los iconos de los monjes greco-ortodoxos todavía en el siglo XVII eran pintados de manera no esencialmente distinta que en el siglo XI.

4

DE LAS INVASIONES BÁRBARAS AL RENACIMIENTO CAROLINGIO

Comparado con el antiguo arte cristiano, el arte de la época de las invasiones constituye un fenómeno de regresión; desde el punto de vista de la historia de los estilos, está todavía en el mismo escalón que la Edad del Hierro. Nunca han estado tan cerca geográficamente contrastes tan profundos en la concepción artística como en esta época, cuando en Bizancio se realiza un arte solemne, estrictamente disciplinado, pero, en el orden técnico, de elevado virtuosismo, y, por el contrario, en el Oeste, ocupado por los pueblos germánicos y celtas, impera un geometrismo abstracto completamente centrado en lo ornamental. Por abstracto y complicado que sea este arte decorativo, con sus múltiples enlazados, trenzados y espirales, con cuerpos enlazados de animales, y figuras humanas contorsionadas, desde el punto de vista de la evolución no ha sobrepasado todavía la época de La Tène. Este arte produce una impresión primitiva; en primer lugar, por su extraordinaria pobreza de figuras —la figura humana no aparece más que en miniaturas irlandesas y anglosajonas—, y después, también, por su renuncia a dar a los objetos representados una sustancialidad corporal siquiera mínima. Es, y continúa siendo, a pesar de la dinámica explosiva, a veces extraordinariamente expresiva, de sus formas, arte menor, artesanía menuda. Su “goticismo secreto” tiene de común con el verdadero gótico a lo sumo la tensión del abstracto juego de fuerzas, pero nada sustancial ni concretamente anímico. Exprese realmente este arte que juega con las líneas una peculiaridad germánica, o exprese, lo que parece más probable, un estilo ornamental escita y sármata transmitido a través de los germanos[31], lo cierto es que aquí nos hallamos ante un fenómeno que significa la completa disolución de la concepción antigua del arte y constituye “el más violento contraste con la sensibilidad artística del círculo mediterráneo”[32].

¿Era el arte de la época de las invasiones un “arte popular”, como supone Dehio? Era un *arte rústico*: el arte de las tribus campesinas que se desbordaron sobre Occidente, el arte de un pueblo que en el aspecto cultural estaba todavía ligado a la producción primitiva. Si se quiere designar a todo arte rústico como arte popular, esto es, como un arte relativamente simple, destinado a un público en el que no existen diferencias de educación, el arte de la época de las invasiones era ciertamente un arte popular. Pero si se entiende por arte popular una actividad no profesional practicada por gentes no especialistas, el arte de las invasiones apenas podría llamarse así. La mayoría de los productos de este arte llegados a nosotros presupone una habilidad artística bastante superior al nivel de los aficionados. Es realmente inimaginable que estos productos hayan podido ser realizados sin una preparación fundamental y un largo ejercicio por gentes no dedicadas por completo a esta actividad. Entre los germanos, desde luego, no existían

todavía muchos artesanos especializados, y la mayor parte de estos oficios eran practicados, sin duda, todavía como trabajo doméstico; pero la producción de piezas artísticas de adorno, como las que se nos han conservado, difícilmente puede haber sido una ocupación meramente marginal[33].

Los germanos eran en su mayor parte agricultores libres que cultivaban sus propios campos, aunque entre ellos había ya también señores territoriales que hacían cultivar sus propiedades por siervos. Pero de un cultivo normal de la tierra no podía hablarse, en ningún caso, en la época de las invasiones[34]. Por otra parte, sólo en cuanto que toda la cultura estaba todavía en el nivel agrícola puede decirse que no existía entre ellos diferenciación de clases. También aquí, como en todas partes desde el Neolítico, el geometrismo correspondía a un orden de vida agrícola; pero, lo mismo entonces que en cualquier otro lugar, no presupone la actitud intelectual de una propiedad comunal. Comparado con el arte rústico de otros tiempos y otros pueblos, el arte de la época de las invasiones no tiene nada peculiar, pero debe advertirse que el geometrismo de los agricultores germánicos no sólo se continúa en las miniaturas de los monjes irlandeses, sino que, al extender sus principios ornamentales a la figura humana, experimenta una intensificación.

En esta pintura el distanciamiento de la naturaleza alcanza, y a veces sobrepasa, la abstracción del geometrismo de los primeros tiempos de Grecia. No sólo la ornamentación inorgánica, no sólo las plantas y animales, sino también las formas de la figura humana son convertidas en pura caligrafía y pierden todo cuanto podría recordar su sustancialidad, su corporeidad, su naturaleza orgánica. ¿Cómo se puede explicar entonces que un arte tan ejercitado y refinado como el de los eruditos monjes, cuyos encargos provenían también de un público culto, permaneciera en el estadio del arte de la época de las invasiones?

La razón principal será sin duda que Irlanda nunca fue una provincia romana, y, en consecuencia, jamás tuvo una participación inmediata en las artes figurativas de la Antigüedad. Es muy probable que la mayoría de los monjes irlandeses nunca pudiesen contemplar obras plásticas de Roma, y, por otra parte, no debieron de llegar con demasiada frecuencia a Irlanda manuscritos miniados, romanos o bizantinos, o al menos no con la frecuencia necesaria para constituir los fundamentos de una tradición artística. Por ello, el formalismo abstracto del arte de la época de las invasiones no tropezó allí ni por un momento con tanta resistencia como le opuso en el Continente el arte romano. Otro factor que explica el "rústico" geometrismo de las miniaturas irlandesas está en relación con el carácter especial de la vida monástica irlandesa, tan diferente del monacato continental y especialmente del bizantino. Los monasterios griegos se encuentran en las cercanías de las ciudades y participan activamente en la vida ciudadana, el comercio, los movimientos espirituales internacionales y los afanes artísticos y científicos del Oriente; sus miembros sólo realizan ligeros trabajos corporales y nada tienen en común con la vida de los agricultores. Los monjes irlandeses, en cambio, son todavía medio campesinos. San

Patricio mismo era hijo de un modesto propietario, es decir, de un *rusticus*, y en sus fundaciones monásticas seguía al pie de la letra la dura regla benedictina. Pero lo curioso es que la primitiva poesía irlandesa correspondiente al mismo estadio cultural que las miniaturas de la Alta Edad Media denota un sentimiento de la naturaleza tan despierto que se puede hablar en ella no sólo de un naturalismo de minuciosa observación, sino hasta de un nervioso impresionismo que registra ágilmente las sensaciones. Es difícil comprender que pertenecieran a una misma cultura dos fenómenos tan distintos cuales son aquellas miniaturas, en las que cada forma natural se convierte en un mero ornamento, y una descripción de la naturaleza como ésta:

"Leve susurro, amable susurro, tierna música del universo, un cuco con dulce voz en la copa de los árboles: partículas de polvo juegan en el rayo de sol, los terneros están enamorados… de la montaña."[35]

Este contraste no se puede explicar de otro modo que aceptando que la evolución, aquí como en tantas otras ocasiones, no discurre paralela en todas las formas del arte. Nos hallamos aquí ante uno de aquellos períodos históricos cuyas diversas manifestaciones artísticas no pueden ser reducidas al común denominador de un estilo. El grado de naturalismo, en las distintas artes y géneros de una época, no depende sólo del grado general de cultura de esta época, ni siquiera cuando su estructura sociológica es unitaria, sino también de la naturaleza, la antigüedad y la tradición especial de cada uno de estos artes y géneros. Describir una experiencia de la naturaleza con palabras y ritmos o con líneas y colores no es algo completamente idéntico. Una época puede tener éxito en lo uno y fracasar en lo otro; en una forma de arte puede tener una relación relativamente espontánea y directa con la naturaleza, mientras que en la otra esta relación se ha vuelto completamente convencional y esquemática.

Los irlandeses que sabían encontrar imágenes como ésta: "El pajarillo ha hecho sonar una flauta en la punta de su brillante pico amarillo; el mirlo envía desde la espesura del amarillo árbol una llamada por encima de Loch Laig"[36], y sabían hablar de cosas como el "calzado de los cisnes" y los "abrigos invernales de los cuervos"[37], dibujaban y pintaban pájaros de los que es difícil decir si representan cucos o aguiluchos. El paralelismo perfecto en el enfoque estilístico de las distintas artes y géneros presupone un grado de desarrollo en el que el arte ya no tiene que luchar con los medios de la expresión, sino que en cierta medida puede elegir libremente entre diversas posibilidades formales. En el Paleolítico, al desarrolladísimo naturalismo de la pintura no correspondió con seguridad un desarrollo similar en la poesía (si es que ésta existió de alguna manera). En la antigua poesía irlandesa, las metáforas naturales de la lengua han creado imágenes de la naturaleza que la pintura, entonces todavía joven y sin otra tradición que el ornamentalismo de la época de las invasiones, carecía de medios para realizar. Los irlandeses dependían en su poesía de una tradición distinta que en su pintura. A los poetas les habrán sido familiares poesías naturalistas latinas, o derivadas de la literatura latina, mientras que los pintores

sólo conocían, a lo sumo, el geometrismo de las rústicas tribus celtas y germánicas. Pero, además, el poeta y el pintor habrán pertenecido a distintos estratos sociales y culturales, y esta diversidad tuvo necesariamente expresión en la posición de aquéllos frente a la naturaleza. Sabemos, por una parte, que los pintores de las miniaturas eran simples monjes, y, por otra, podemos suponer que los autores tanto de los poemas épicos como de los idilios eran poetas profesionales, esto es, pertenecían a la categoría de los muy considerados poetas cortesanos o a la de los bardos, menos respetados, desde luego, pero pertenecientes igualmente, por razón de su saber, a la aristocracia[38]. La hipótesis de que estos poemas tuvieron su origen en una especie de poesía popular[39] corresponde a la idea romántica de que "natural" y "popular" son conceptos intercambiables, cuando en realidad son más bien conceptos opuestos. La misma visión inmediata de la naturaleza que encontramos en la lírica irlandesa la hallamos en el siguiente pasaje de la vida de un santo, esto es, en una obra literaria que evidentemente nada tiene que ver con la poesía popular. El pasaje trata del episodio de un niño que jugando a la orilla del mar cae al agua, pero es salvado por el santo, y describe después cómo el mismo niño, en medio del mar, sentado en un banco de arena, juega con las olas: "Porque las olas llegaban hasta él y reían a su alrededor, y él se reía con las olas, y tocaba con la mano la espuma de las cimas de las olas, y lamía la espuma como si fuera espuma de leche recién ordeñada."[40]

Después de la invasión de los bárbaros aparece en Occidente una nueva sociedad, con una nueva aristocracia y una nueva *élite* cultural. Pero durante el tiempo en que tal sociedad se está formando, la cultura decae a un nivel que el mundo antiguo no había conocido, y durante siglos permanece improductiva. La cultura antigua no termina con un corte súbito; la economía, la sociedad y el arte romanos decaen y desaparecen poco a poco; la transición a la Edad Media ocurre gradualmente, de modo casi imperceptible. La continuidad se manifiesta especialmente en la perduración de las formas económicas de los últimos tiempos de Roma[41]. El fundamento de la producción sigue siendo la economía agraria, con el latifundio y los *coloni*[42]. Los antiguos poblados siguen estando habitados, y en parte se reconstruyen incluso las ciudades destruidas. Se mantienen el uso de la lengua latina, la validez del derecho romano y, ante todo, la autoridad de la Iglesia Católica, que con su organización se convierte en modelo de la administración pública. En cambio, el ejército romano y la antigua administración desaparecen. Por lo que hace a las instituciones, el nuevo Estado intenta salvar la administración de la Hacienda, la Justicia y la Policía, pero los antiguos cargos, al menos los más importantes, son ocupados por gente nueva. La nueva aristocracia surge en su mayor parte de la nueva burocracia.

Las conquistas de los germanos apresuraron la transición del antiguo Estado de tribus y estirpes a la monarquía absoluta. Los nuevos Estados fundados trajeron consigo modificaciones que permitieron a los reyes victoriosos hacerse independientes de la asamblea popular de los hombres libres y, siguiendo el modelo de los emperadores romanos, levantarse por encima del pueblo y de la nobleza. Estos reyes consideraban los países conquistados como propiedad privada, y a los miembros de su comitiva como

simples súbditos de los que podían disponer a capricho. Pero su autoridad no estaba en modo alguno asegurada desde el principio. Cada uno de los antiguos jefes de tribu podía presentarse cómo rival, y cada miembro de la vieja aristocracia, volverse peligroso. Los reyes eliminaron este peligro exterminando en su mayor parte a las antiguas familias nobles, que ya habían sufrido pérdidas enormes en las guerras de conquista. La suposición de que de la antigua nobleza no quedó absolutamente nada[43] y de que fuera de los mismos Merovingios no existían familias nobles, es sin duda exagerada[44], pero en todo caso los supervivientes no eran ya peligrosos para el rey. No obstante, ya bajo el gobierno de los Merovingios debió de existir otra vez una numerosa clase señorial. ¿Cómo surgió? ¿De qué elementos se compuso? Exceptuando el resto de la nobleza germánica de sangre, pertenecían a ella, ante todo, los miembros de la clase romana senatorial que vivían en los territorios ocupados, y que en todo caso no eran muy numerosos. Por lo demás, muchos de los antiguos terratenientes galorromanos conservaron sus bienes y privilegios, aunque el favor de los reyes beneficiaba a la nueva nobleza de sus servidores. Esta nobleza de funcionarios y militares constituía no sólo la parte más influyente, sino también la más importante numéricamente de la aristocracia franca. Desde la fundación del nuevo Estado, el único camino que llevaba hacia los nuevos honores pasaba por el servicio al rey. Quien le servía por sí más que los demás y pertenecía automáticamente a la aristocracia. Pero esta aristocracia no era una verdadera nobleza, pues sus privilegios podían perderse y no eran en absoluto hereditarios; no se fundaban en el nacimiento y la descendencia, sino únicamente en el cargo y la propiedad[45]. También esta aristocracia se componía de elementos galos, romanos y germánicos y constituía un estrato en el que los francos no tenían ningún privilegio, al menos frente a los romanos. La falta de prejuicios de los reyes era tan amplia en este respecto que permitían, y quizá favorecían, que gentes del más bajo origen, incluso esclavos fugitivos, alcanzaran los más elevados honores[46]. Tales gentes eran, desde luego, menos peligrosas para el poder real, y a menudo eran más apropiadas para realizar las nuevas tareas que los miembros de las antiguas familias.

Ya desde el siglo VI algunos funcionarios, ante todo los más altos funcionarios administrativos, los “condes”, fueron recompensados, aparte de sus salarios, con asignaciones de tierras pertenecientes a propiedades reales. Al principio la tierra sólo se les cedía por un número limitado de años, después, de manera vitalicia y, finalmente, como propiedad hereditaria. Gregorio de Tours, que es el que nos informa acerca de la situación social de la época merovingia, no cita todavía concesiones hechas por servicios militares, es decir, donaciones que hubieran podido tener carácter feudal[47]. El “beneficio” merovingio es todavía por su naturaleza una donación y no una garantía. Pronto, empero, con las concesiones de tierra se unieron ciertos privilegios e inmunidades. Cuando el Estado aparecía incapaz de proteger la vida y la propiedad de sus súbditos, se hacían cargo de tal función los grandes terratenientes, y de esta manera se arrogaban en sus territorios la plena autoridad de aquél. Y así, al aumentar las concesiones, no sólo disminuía la propiedad del rey, sino también el territorio en que el Estado tenía alguna

autoridad. Finalmente, el rey era señor solamente de sus propias tierras, que muchas veces eran menores que las de sus más poderosos súbditos. Esta estructuración de las relaciones de soberanía correspondía, por lo demás, a la evolución general, que trasladaba el centro de gravedad de la vida social desde la ciudad al campo.

El campo es, en oposición a la ciudad, terreno poco abonado para el arte, especialmente para el que no es puramente figurativo, limitado a funciones de decoración. En el campo faltan las tareas adecuadas, el público y los medios necesarios para el arte. La causa principal del estancamiento del arte bajo los reyes merovingios consiste en la decadencia de las ciudades y en la falta de una capital real permanente. El progreso de transformación de la cultura ciudadana en una cultura campesina, proceso que comenzó a ponerse en marcha en los últimos tiempos del Imperio, llega a su final en la época merovingia. La economía monetaria de las ciudades antiguas había vuelto a retroceder a la economía doméstica y natural de las grandes propiedades, que ahora aspiran a hacerse independientes de las fuerzas económicas extrañas, es decir, de las ciudades y mercados. Pero la autarquía de los latifundios no es consecuencia de la decadencia de las ciudades; más bien las ciudades y sus mercados decayeron porque los terratenientes, que no podían vender sus productos a causa de la escasez de dinero, se organizaron para producir en lo posible todo lo que necesitaban y nada más que lo que necesitaban. La decadencia de las ciudades despobladas llegó a tal punto que los reyes hubieron de retirarse a sus tierras porque en las ciudades no podían ni adquirir ni conseguir los víveres necesarios para ellos y su séquito. De las ciudades casi sólo las sedes episcopales lograron superar esta crisis, y ello con grandes fatigas y apuros. Es muy significativo, en cambio, que mientras en el Occidente, en toda la época, no se fundó ninguna ciudad importante, los árabes fundaron por el mismo tiempo ciudades colosales, como Bagdad y Córdoba[48]. Incluso los lugares en los que los reyes residían de cuando en cuando, como París, Orleáns, Soissons, Reims, eran relativamente pequeños y muy poco poblados. En ninguno se desarrolló una vida cortesana; en ninguno se sintió la necesidad de construir edificios y monumentos. Los mismos monasterios eran todavía demasiado pobres para poder desempeñar en este aspecto las funciones de la corte y de la ciudad. No existía, pues, ni ciudad, ni corte, ni monasterio donde pudiera desarrollarse una producción artística regular.

En el siglo V todavía se encontraba por todas partes una aristocracia culta, entendida en literatura y arte; pero en el VI esta aristocracia desaparece casi por completo; la nueva nobleza franca estaba completamente despreocupada de las cuestiones culturales. No sólo la nobleza, sino también la Iglesia atraviesa un período de incuria y decadencia. Muchas veces incluso altos dignatarios eclesiásticos apenas saben leer, y Gregorio de Tours, que nos informa sobre esta situación, escribe por su parte un latín bastante descuidado, señal de que la lengua de la Iglesia está ya muerta en el siglo VII[49]. Las escuelas laicas decaen y poco a poco se cierran. Muy pronto no hubo otros centros de enseñanza que las escuelas catedralicias, que los obispos tenían que mantener para asegurar las nuevas promociones de clero. Con ello comienza la Iglesia a adquirir aquel monopolio de la educación al que

debe su influencia extraordinaria sobre la sociedad de Occidente[50]. El Estado se clericaliza ya por el mero hecho de que es la Iglesia la que coloca a los empleados y los educa. Y los laicos cultos se apropian sin querer el modo de pensar eclesiástico, pues las escuelas catedralicias, y más tarde las monásticas, son los únicos establecimientos educativos donde pueden enviar a sus hijos.

La Iglesia continúa siendo el más importante cliente de obras de las artes figurativas. Los obispos continúan haciendo construir iglesias, y emplean albañiles, carpinteros, decoradores y, además, escultores y pintores. No podemos, por falta de monumentos conservados, hacernos una idea exacta de esta actividad artística. Pero si podemos sacar unas conclusiones generales de los pocos manuscritos miniados que han llegado a nosotros, esta actividad debió de limitarse a la continuación bastante poco personal del arte romano tardío y a la repetición del arte de la época de las invasiones. Por este tiempo nadie es capaz en Occidente de representar plásticamente un cuerpo. Todo se limita a ornamentación plana, juego de líneas y caligrafía. Los motivos usuales en el arte decorativo son, de acuerdo con el creciente rusticismo, las formas del arte campesino: círculos y espirales, trenzados de cintas y lazos, peces y pájaros, y a veces —única novedad comparada con el arte de la época de las invasiones—, hojas y zarcillos. Estos son también los motivos de la orfebrería, a la que pertenecen la mayoría de los ejemplos conservados. Su número relativamente grande muestra dónde ponía su interés artístico esta sociedad primitiva. Arte es para ella en primer lugar adorno y lujo, utensilios magníficos y preciosas joyas. El arte sirve —y esto ocurre todavía en forma sublimada en muchas culturas mucho más desarrolladas— simplemente para la exhibición del poder y la riqueza.

Con la coronación de Carlomagno como emperador cambia fundamentalmente el carácter de la monarquía franca. El poder temporal de los Merovingios se transforma en una teocracia, y el rey de los francos pasa a ser protector de la cristiandad.

Los Carolingios reorganizan el debilitado poder real franco, pero no pueden quebrantar el poder de la aristocracia, ya que en parte deben su poder a esta clase. Los condes y magnates se convierten desde el siglo IX en vasallos del rey; pero sus intereses son frecuentemente tan opuestos a los de la corona, que no pueden mantener a la larga la fidelidad jurada. El poder y la riqueza de los nobles no crecen, sino que disminuyen al acrecentarse el poder del Estado. El poder central, al confiar a los nobles la administración del país, toma a su servicio como funcionarios a los miembros de un estrato social que más pronto o más tarde se convierte en su antagonista y, como tal, actúa con gran libertad, pues falta casi por completo una jerarquía de funcionarios con categorías bajas y medianas. El rey no puede hacer mucho contra los arbitrarios condes; no puede, en primer lugar, destituirlos, pues no son funcionarios ordinarios, sino gentes con las que los campesinos se sienten en cierto modo ligados, que desde generaciones son las personas más ricas y consideradas del lugar, y frente a los cuales unos funcionarios nuevos

aparecían como intrusos[51]. El rey y el Estado no pueden impedir que los campesinos cedan en una medida cada vez mayor sus tierras a los magnates, para recibirlas luego de ellos, en disfrute, como de sus protectores. La tendencia general lleva de manera incontenible a la formación de latifundios y de principados territoriales. Si bien la época de Carlomagno está todavía lejos de la meta final de esta evolución, la autoridad real aparece tan debilitada que el monarca tiene siempre que mostrar más poder del que propiamente posee. El rey debe, en efecto, aparecer en público como la cabeza suprema del nuevo Estado espiritual-temporal y convertir su corte en centro de la moda y de la cultura del Imperio.

En Aquisgrán, donde se reunieron una academia poética, un taller artístico palaciego y los mejores sabios de la época, crea Carlomagno, como modelo de las cortes europeas, un hogar de las musas que, a pesar de todo el amor al arte de la corte imperial romana y bizantina, es algo nuevo. Por primera vez desde Adriano y Marco Aurelio sucede que un príncipe de Occidente no sólo se interesa realmente por la ciencia, el arte y la literatura, sino que lleva a cabo un programa cultural propio. Al crear centros de educación literaria, el emperador no busca directamente la renovación de la cultura intelectual, ya que su objetivo principal es la formación de un personal preparado para la Administración. En tales centros la literatura romana se considera en primer lugar como una colección de modelos estilísticos latinos y se la estudia principalmente con vistas a la práctica en la lengua cancilleresca. Por lo que se refiere a las mismas instituciones de enseñanza, actualmente se duda de que haya existido verdaderamente una “escuela palaciega” en la que, como antes se decía, fueran educados los hijos de las familias distinguidas. La suposición de la existencia de tal escuela se fundaba en una mala interpretación de los textos conservados. Como ahora se entiende, estos textos designan con el nombre de *scholares*, no a los educandos de una *schola palatina*, sino a los protegidos del emperador, jóvenes nobles que recibían en la corte su educación práctica como futuros soldados y funcionarios[52]. En cambio está fuera de duda que en la corte de Carlomagno hubo un círculo literario de poetas y eruditos; éstos formaban una verdadera academia que celebraba sesiones y concursos regulares; y podemos estar también seguros de que en la corte existía un taller anejo, en el que se producían los manuscritos miniados y los objetos artísticos.

Todo el programa cultural de Carlomagno se dirigía a dar nueva vida a la Antigüedad. La idea principal de esta renovación le vino sin duda durante sus campañas en Italia, y, aun cuando dependía de la idea política de la renovación del Imperio Romano, no sólo significaba la primera recepción amplia, sino la primera reasimilación creadora de la cultura antigua. La tesis de que la Edad Media nunca llegó a tener conciencia de su separación de la Antigüedad y de que se sintió siempre como continuadora inmediata de ella[53] es insostenible. El renacimiento carolingio se distingue de la Antigüedad cristiana precisamente en que no continúa simplemente la tradición romana, sino que la descubre de nuevo. Por vez primera se convierte en él la Antigüedad en una experiencia cultural, unida

a la conciencia de que había que ganar, o mejor, conquistar, algo perdido. Con esta experiencia nace al mundo el hombre occidental[54], al cual le caracteriza no la posesión de la Antigüedad, sino la lucha por esta posesión. La época de Carlomagno se conforma con recibir de segunda mano la herencia de la Antigüedad. El arte de la Roma tardía de los siglos IV y V y el arte bizantino de los siglos siguientes constituyen el tesoro de motivos y formas del que saca sus modelos y su inspiración. Y si bien es verdad también que, de acuerdo con la audacia propia de una época de renacimiento, la época carolingia busca con preferencia imitar las actitudes grandiosas, hinchadas y orgullosas de los romanos, no halla, sin embargo, acceso a la Antigüedad más que a través de la forma refractada del arte cristiano. El signo más visible de esta ruptura con la Antigüedad es el hecho de que la plástica monumental de los romanos, para la que los cristianos primitivos no habían tenido comprensión alguna, sea también un libro sellado para el renacimiento carolingio. Por eso piensa Dehio que la asimilación carolingia no es propiamente un renacimiento, sino una simple continuación de la Antigüedad tardía[55]. Pero hubo aquí una innovación que, como el propio Dehio señala[56], inauguró una nueva época: la superación por el arte carolingio del estilo ornamental plano de la época de las invasiones, consiguiendo con ello reproducir el cuerpo humano en su espacialidad tridimensional. Este rasgo recuerda por sí más a la Antigüedad clásica que a la cristiana. Pero, en contraste con el punto de vista meramente decorativo de la época de las invasiones, en el arte carolingio encontramos una concepción artística figurativa; y, por otra parte, en oposición al arte cristiano primitivo, encontramos también aquí una concepción en parte ilusionista. Este arte renueva no sólo el sentido estatuario y monumental, sino también la visión pictórica e impresionista de los antiguos. Junto a las estampas dedicatorias de los evangeliarios imperiales, grandiosamente concebidas y pomposamente ejecutadas, poseemos los dibujos a pluma, de nerviosa vibración, del *Psalterio de Utrecht*, que si bien desde el punto de vista estilístico dependen de modelos cristiano-orientales[57], en cuanto a finura impresionista y fuerza expresionista no tienen par en todos los siglos transcurridos desde la época helenística. Pero lo notable no es sólo que este ilusionismo pudiera ser practicado al mismo tiempo que el estilo cortesano frío, amplio e imponente, sino también que, desde el punto de vista de la calidad, sea mucho más importante que dicho arte cortesano, el cual tenía unas pretensiones esencialmente superiores en su técnica, en sus medios y en su formato. Salta a la vista que un manuscrito como el *Psalterio de Utrecht*, con sus dibujos sin colorear, sencillos e improvisados, no podía responder a las exigencias del lujo de la corte, a su afán de tener manuscritos magníficos, y estaba destinado a un círculo más modesto, que atendía más bien al elemento ilustrativo que al ornamental. La diferenciación de los manuscritos por el tamaño y por la técnica de sus miniaturas, la distinción en “aristocráticos”, en folio y con ilustraciones policromas, y “populares”, con meros dibujos marginales, distinción que ya hubimos de hacer al analizar el arte bizantino, se impone aquí con más fuerza todavía[58]. Tampoco aquí, como en ningún otro caso, puede derivarse la diversa calidad de las obras de las condiciones sociológicas del trabajo artístico; pero la mayor libertad de

movimientos del artista en el arte no oficial puede haber favorecido esencialmente la espontaneidad e inmediatez de la representación. Lo mismo que una ejecución minuciosa y detallada lleva a un estilo estático, la manera ligera y esquemática de los "baratos" dibujos a pluma favorece una ejecución dinámica e impresionista.

Se solía decir antes que el estilo amplío y pictórico de las miniaturas de plana entera y colores empastados correspondía a la orientación artística propia de la escuela palatina de Aquisgrán o Ingelheim o donde estuviera, y el impresionismo sensitivo y movible del *Psalterio de Utrecht*, al estilo local de la escuela de Reims, de influjo anglosajón. Mas después que se ha demostrado que también muchos de los manuscritos de lujo realizados con gran cuidado fueron hechos en los *scriptoria* de Reims o sus alrededores[59], la demarcación geográfica de los estilos ha perdido la importancia que antes se le atribuía. Evidentemente, el origen de los diversos estilos ha de buscarse más bien en las distintas posiciones sociales de los clientes que en la diversa nacionalidad de los copistas y en las distintas tradiciones locales de los talleres. Aparte de ciertas semejanzas estilísticas, en un mismo *scriptorium* se hicieron manuscritos del tipo más diverso, unos en el estilo cortesano, pretencioso y clasicista, y otros al modo monástico, sencillo y esquemático.

El centro de la actividad artística era, sin duda, el taller de palacio. De allí salió el movimiento renacentista, y desde allí parece que fueron organizados los *scriptoria* de los monasterios[60]. Sólo más tarde tomaron los talleres monásticos la dirección. En la época de Carlomagno probablemente trabajaron todavía en el taller palatino tantos monjes como después laicos estuvieron ocupados en los talleres conventuales. Pero, en todo caso, ya en la época carolingia funcionaron numerosos *scriptoria*. Esto es cosa que podemos deducir no sólo del número relativamente grande de manuscritos conservados, sino también de su muy diversa calidad artística. Por lo demás, es sorprendente, por ejemplo, que el término medio de las tallas de marfil sea muy superior al de las conocidas miniaturas. Una técnica más difícil determina un nivel más alto de la producción, y es evidente que las materias más preciosas no se confían a los aficionados que hallan ocupación en los *scriptoria*[61]. Pero los productos de todos estos talleres, sean pinturas, tallas o trabajos en metal, tienen un rasgo común: su tamaño es siempre relativamente pequeño. Esta característica parece a primera vista incompatible con la tendencia del arte cortesano a la ostentación, con el afán de emular la monumentalidad clásica, pues tal arte se esfuerza por ser grande tanto externa como internamente. La preferencia del arte carolingio por el formato pequeño se solía poner en relación con el carácter no consolidado e inestable de la vida de entonces, con sus numerosos rasgos nómadas, y se argumentaba que los pueblos nómadas no poseen un arte monumental, sino que crean objetos de aderezo y adorno lo más pequeños posible y fáciles de transportar[62]. El carácter "nómada" de la cultura carolingia se limita ciertamente a la significación secundaria de las ciudades y al continuo traslado de la capital regia; pero esto, si bien no basta para explicar del todo la preferencia por el formato pequeño en el arte, sí permite acercarnos un poco a su comprensión.

5

POETAS Y PÚBLICO DE LOS POEMAS ÉPICOS

Según nos informa Eginardo, Carlomagno mandó coleccionar y escribir los “antiguos cantos bárbaros” de luchas y batallas. Eran éstos evidentemente cantos que trataban de los héroes de la época de las invasiones, de Teodorico, Ermanrico, Atila y sus guerreros, y que en parte habían sido elaborados ya anteriormente y convertidos en poemas épicos más o menos extensos. En la época de Carlomagno el poema épico no correspondía ya al gusto de las gentes distinguidas; entonces eran preferidos ya los poemas clásicos y eruditos. El mismo rey debió de sentir un interés puramente histórico por los antiguos cantos épicos, y el hecho de que los mandara escribir confirma sólo que estaban amenazados de desaparición. También, sin embargo, la colección de Carlomagno se ha perdido. La siguiente generación, la de Ludovico Pío y sus contemporáneos, nada quiso saber ya de esta poesía. La forma épica tuvo que adaptarse a los temas bíblicos y expresar el modo de ver del clero, para no desaparecer del todo de la literatura. Verosímilmente la colección mandada hacer por Carlomagno fue redactada por eclesiásticos; a juzgar por el *Beowulf*, los clérigos se habían ocupado ya desde antes de reelaborar historias de héroes. La poesía épica, sin embargo, tiene que haberse mantenido además junto a la literatura monacal de otra manera, más semejante a su forma primitiva, antes de que despertara a nueva vida en la épica cortesana y caballeresca. Tiene que haberse dirigido ante todo a un público más amplio que el de la poesía libresca de los eclesiásticos, y también que el del primitivo canto épico. La poesía épica fue expulsada de la corte y de las moradas de los señores; si se mantuvo, pues, en alguna parte, y realmente se mantuvo, sólo puede haber sido entre las clases inferiores. Mas sólo ahora, en los siglos que corren del final de la época heroica al comienzo de la época caballeresca, se convirtió en popular. Pero tampoco en este tiempo se convirtió en lo que se llama “poesía popular” en el verdadero sentido de palabra; siguió estando, por el contrario, en manos de unos poetas profesionales que, a pesar de su carácter popular, nada tenían en común con el pueblo que hace poesía de modo espontáneo e impersonal.

La “épica popular” de la historia romántica de la literatura no tenía primitivamente relación alguna con el pueblo. Las canciones encomiásticas y heroicas, de que proviene la epopeya, fueron la más pura poesía de clase que una casta de señores ha producido nunca. No eran ni compuestas por el pueblo ni por él cantadas ni difundidas, como tampoco estaban dedicadas al pueblo u orientadas según el modo de pensar popular. Eran pura y simplemente poesía artística y arte aristocrático; trataban de los hechos y aventuras de una aristocracia guerrera, adulaban su afán de gloria, reflejaban su amor propio heroico y sus conceptos morales trágico-heroicos. Además, no sólo se dirigían a esta aristocracia, único público concebible, sino que de ella misma salían, al menos al principio, los poetas. Los

antiguos germanos tenían, desde luego, antes y aun en tiempos de esta poesía nobiliaria, una poesía comunitaria: fórmulas rituales, conjuros, adivinanzas, máximas, y una pequeña lírica social, es decir, canciones de danza y de trabajo, así como cantos corales que ejecutaban en los banquetes y ceremonias fúnebres. Estas formas poéticas eran la propiedad comunal, en conjunto todavía no diferenciada, de todo el pueblo, sin que la recitación o ejecución en común constituyera un carácter imprescindible[63]. Comparada con esta poesía colectiva, la canción encomiástica y heroica parece ser invención sólo de los tiempos de las invasiones. Su carácter aristocrático se explica por los trastornos sociales ligados con el triunfo de la invasión, los cuales iban a poner término a la relativa uniformidad de la situación cultural anterior. Así como a consecuencia de las nuevas conquistas, ampliaciones de las posesiones y fundaciones de Estados la estructura de la sociedad se conformó de manera más diferenciada, también junto a las formas comunales de poesía se desarrolló una poesía clasista, que verosímilmente procedía de los nuevos elementos de la nobleza. Pero esta poesía no sólo era propiedad particular de una clase privilegiada, que estaba cerrada al exterior y acentuaba su posición social característica, sino que era también, a diferencia de la primitiva poesía comunal, creación de poetas profesionales al servicio de la clase dominante.

Los primeros poetas que se distinguen personalmente en la época heroica y de las invasiones eran desde luego todavía guerreros y pertenecían al séquito del rey[64]; al menos en el *Beowulf* intervienen de forma activa en la poesía los príncipes y los héroes. Pero pronto estos distinguidos aficionados y poetas de ocasión son sustituidos por poetas profesionales, que en adelante constituyen uno de los elementos indispensables de una corte principesca, y en la mayoría de los casos no son ya guerreros. El *skop*, es decir, el poeta áulico de los germanos occidentales y meridionales, se nos presenta desde luego como un profesional especializado. En cambio, el *skald* áulico de los germanos septentrionales siguió siendo, a la vez que poeta de profesión, guerrero; y como hombre de confianza y consejero de los príncipes conserva rasgos característicos de los sabios y doctos cantores de la prehistoria. Tanto más notable resulta por ello que el concepto de la creación personal se desarrollase más en el *skald* que entre los cantores áulicos de los otros germanos, los cuales ejecutan canciones ya propias, ya ajenas, sin señalar la diferencia y sin que el público preguntara quién era el autor de las canciones. La alabanza de los oyentes va dirigida siempre a la ejecución. Entre los noruegos, por el contrario, el poeta y el ejecutante se distinguen claramente, se conoce y aun exagera el orgullo del autor, y se concede gran valor a la originalidad de la invención. Con las obras se conservan allí también los nombres de los autores, fenómeno éste que en otras partes sólo se observa tras la aparición del clérigo que escribe. En el Norte esto está quizá en relación con el prestigio de que el poeta disfruta en cuanto guerrero.

Probablemente ya entre los ostrogodos había poetas profesionales. Casiodoro dice que en el año 507 Teodorico envió al rey de los francos, Clodoveo, un cantor y un arpista. Por la descripción de Prisco sabemos que tales cantores actuaban en la corte de Atila. Pero no

está suficientemente claro en la información que poseemos si ya estos cantores ocupaban una verdadera posición oficial como poetas. Tampoco sobre la estimación que se concedía a la profesión de poeta entre los germanos de aquella época heroica sabemos nada seguro. Por una parte, se supone que los poetas y cantores pertenecían a la corte y mantenían una relación cordial con el príncipe; pero, por otra, se recuerda que, por ejemplo, en el *Beowulf*, los poetas no son citados por su nombre ni siquiera una vez, por lo que no debe de haber sido demasiado grande su prestigio. Lo que sabemos seguro es que en Inglaterra el poeta áulico tenía desde el siglo VIII una situación oficial[65], y esta institución debe de haberse establecido firmemente, más pronto o más tarde, entre todos los germanos. Sin embargo, no debió de durar mucho, pues pronto tenemos noticias de cantores errantes que van de corte en corte y de la casa de un señor a la de otro para entretener a la sociedad aristocrática. Este cambio no produce, sin embargo, consecuencias tan profundas como se podía creer; los poemas conservan su carácter cortesano, si bien los príncipes y héroes a los que van dirigidos son diferentes en cada ocasión. En todo caso el elemento profesional se acentúa más visiblemente en los cantores errantes que en los fijos y áulicos, cuya relación con la sociedad cortesana sigue siendo ambigua. Pero no debemos confundir al cantor cortesano errante con el juglar común, igualmente errante, pero desamparado, que encontramos más tarde. La distancia entre ambos tipos sólo se acorta cuando el cantor profano pierde el favor de la corte y tiene que encontrar su público por las esquinas de las calles, en las posadas y en las ferias.

Según el relato de Prisco, en las cenas de la corte de Atila a las canciones encomiásticas y guerreras seguían las representaciones cómicas de los payasos, a los que hemos de considerar, por una parte, como los herederos de los antiguos mimos, y, por otra, como los antepasados de los juglares medievales. Quizá al comienzo el género serio y el género cómico no estaban tan marcadamente separados como más tarde, cuando el cantor, en cuanto funcionario de la corte, se sentía cada vez más alejado de los mimos, para volverse a acercar de nuevo a ellos al transformarse en cantor errante. Una de las razones principales de la crisis que hizo desaparecer a los cantores de corte en los siglos VIII y IX fue, además de la actitud hostil del clero[66] y de la decadencia de las pequeñas cortes[67], la competencia de los mimos[68]. El noble poeta cortesano de las canciones heroicas desaparece al desaparecer los heroicos sentimientos de su público; pero la poesía heroica sobrevive a la época heroica y tiene más larga vida que la sociedad a que debe su origen. Al extinguirse la cultura nobiliaria guerrera, se transforma de poesía exclusivamente de clase en arte de todos. El hecho de que fuera posible sin más este desplazamiento de arriba abajo y que el mismo género de poesía pudiera ser comprendido y gozado por las clases altas y bajas casi al mismo tiempo, sólo se puede explicar porque la distancia cultural entre señores y pueblo no era entonces, ni tampoco durante mucho tiempo, tan grande como fue después. Los señores vivían, es verdad, desde el principio en una esfera distinta que el pueblo, pero su diferencia frente a las clases inferiores no había ocupado aún el primer plano de su conciencia[69].

La teoría romántica, que interpreta la poesía heroica como arte popular, fue en lo esencial sólo un intento de explicar el elemento histórico de la épica heroica. El Romanticismo no se había dado cuenta todavía de la función de propaganda que desempeña el arte. La idea de que la nobleza guerrera de la gran época heroica pudiera tener un interés práctico en la poesía no fue sospechada por los románticos. En su "idealismo", éstos nunca hubieran admitido que, con su poesía, aquellos héroes sólo aspirasen a levantarse a sí mismos un monumento o realzar el prestigio de su clan, esto es, que pudieran tener un interés distinto del espiritual en la transmisión poética de los grandes acontecimientos. Y como, por otra parte, no podían sospechar que los poetas de las canciones de las crónicas —idea que sólo a nuestra época se le ha ocurrido—, no les quedaba otro camino que explicar el origen de los temas históricos de la épica por una tradición que tuviera su origen inmediatamente en los acontecimientos y pasara de boca en boca, de generación en generación, hasta que por fin se desarrollaba en la fábula completa de los poemas épicos. La perduración de las historias heroicas en los labios del pueblo era a la vez la más sencilla explicación de la existencia subterránea que la épica hubo de arrastrar entre sus dos apariciones manifiestas, a saber, la de la época de las invasiones y la de la época de la caballería. Por lo demás, el Romanticismo pensaba que también estos fenómenos —los poemas ya terminados— eran sólo etapas de una evolución completamente continua y homogénea. Lo que preocupaba a los románticos en orden a comprender todo este proceso no eran los momentos históricos aislados, sino el crecimiento ininterrumpido, la tradición viva de la leyenda.

Jacobo Grimm fue tan lejos en su misticismo folklorista que llegó a considerar inimaginable que una epopeya popular hubiera sido nunca "compuesta"; pensaba que se componía a sí misma, y se imaginaba su formación como la germinación y el desarrollo de una planta. El Romanticismo entero estuvo de acuerdo en que la épica heroica no tenía nada que ver con el poeta individual y consciente, que ejerce su arte como una habilidad adquirida, sino que era la obra del pueblo ingenuo, que crea de manera inconsciente y espontánea. Los románticos explicaban la poesía popular, por una parte, como improvisación colectiva, y, por otra, como un proceso lento, continuo, orgánico, con el que era completamente inconciliable la idea de la existencia de saltos bruscos, deliberados, atribuibles a un individuo particular. Según los románticos, la epopeya popular "crece" a medida que la leyenda heroica va siendo transmitida de una generación a otra, y cesa de crecer cuando ingresa en la literatura. El término "leyenda heroica" designa aquí la forma en que la epopeya está todavía por completo en posesión del pueblo y a la que debe el poeta épico la mejor parte de su obra. Pero incluso en los casos en que se puede admitir la existencia de una tradición oral de los acontecimientos históricos, el problema no consiste en saber en qué medida utiliza el poeta el material tradicional, sino qué puede ser designado todavía como "leyenda" en este material. La idea de una tradición que fuera capaz de producir una narración épica larga y unitaria sin la cooperación de un poeta consciente y deliberadamente creador, y que pusiera a cualquiera en condiciones de narrar

tal fábula, propiedad comunal del pueblo, de una manera completa y coherente, es completamente absurda. Una narración fijada y terminada, completa y unitaria, aunque sea todavía en forma tosca, no es ya una leyenda, sino un poema, y aquél que la cuenta por primera vez es el poeta[70]. Como ha demostrado Andreas Heusler, es un grave error creer que los relatos heroicos comienzan por ir anónimamente de boca en boca, como leyenda informe, y son después recogidos por un poeta profesional y transformados en poema. Una leyenda heroica surge desde el primer momento como una canción, como un poema, y como tal es repetida y reelaborada ulteriormente. El poema épico es sólo una forma tardía, que en ciertas circunstancias elimina la primitiva redacción más breve, pero no es fundamentalmente distinta de aquélla[71]. La leyenda realmente ingenua e iliteraria no consiste más que en motivos aislados, inconexos, episodios históricos sueltos flojamente trabados, leyendas locales breves y sin desarrollar. Tales son los elementos que pueden ser suministrados por el pueblo, el poeta popular impersonal, pero que nada contienen de lo que hace que una canción heroica sea una canción heroica y un poema épico un poema épico.

Joseph Bédier niega, con respecto a la épica francesa, no sólo la existencia de tal leyenda inmediatamente ligada a los acontecimientos históricos, sino incluso la existencia de canciones heroicas y toda razón para suponer que la redacción de las epopeyas fue anterior al siglo X. También para él como, desde el Romanticismo, para todos los investigadores de leyendas, el problema consiste en el origen de los elementos históricos de la epopeya. Si, como él subraya, nunca ha existido algo así como una leyenda que va desarrollándose espontáneamente, ¿cuál es el puente que une, a través de los siglos, los acontecimientos de la época de Carlomagno y la épica a él referente? ¿Cómo llegaron los motivos históricos a las *chansons de geste*? ¿Cómo llegaron a ser conocidas las personas y los acontecimientos del siglo VIII a los poetas de los siglos X y XI? Estas preguntas, piensa Bédier, todavía no han sido satisfactoriamente contestadas, pues la hipótesis de que las leyendas comenzaron a formarse ya entre los contemporáneos de los héroes es una respuesta para salir del paso, que resuelve mediante una construcción completamente caprichosa el problema de cómo los poetas tuvieron la idea de elegir para héroes de sus obras a personas históricas que ya entonces hacía varios siglos habían muerto[72].

La tradición oral había sido puesta en duda ya por Gaston Paris; pero él no pudo salvar la distancia temporal que media entre los acontecimientos históricos y los poemas épicos más que con las canciones heroicas de la teoría de Wolf y Lachmann[73]. Bédier niega, como ya antes de él Pío Rajna[74], que hayan existido nunca tales canciones heroicas, por lo menos en lengua francesa, y piensa que los elementos históricos de la epopeya heroica han de atribuirse a la erudita aportación de los clérigos. Bédier intenta demostrar que las *chansons de geste* surgieron a lo largo de las vías de peregrinación, y que los juglares que las recitaban ante las multitudes reunidas junto a las iglesias de los monasterios eran, en cierta medida, los portavoces de los monjes. Pues éstos, dice, para hacer la propaganda de

sus iglesias y monasterios ponían, sin duda, interés en divulgar las historias de los santos y de los héroes que allí estaban enterrados o cuyas reliquias se guardaban allí, y para este fin se servían, entre otras cosas, del arte de los juglares. Las crónicas de los monasterios contenían indicaciones sobre estas figuras históricas y fueron, según Bédier, la única fuente de la que pudieron proceder los fundamentos históricos de las epopeyas. Así, por ejemplo, la *Canción de Rolando*, en la que los monjes hacen de Carlomagno el primer peregrino de Compostela, debe de haber tenido su origen como una leyenda local en los monasterios del camino de Roncesvalles y debe de haber sacado su materia de los anales de estos monasterios[75].

Se ha objetado contra la teoría de Bédier que, en la *Canción de Rolando,* entre tantos santos y tantas ciudades españolas que se citan no se nombra ni al apóstol Santiago ni el famoso lugar de su sepultura, centro de peregrinaciones. ¿Dónde está la propaganda de la peregrinación, se ha preguntado, si el poeta no cita, justamente, el término del viaje? La objeción no es del todo contundente, pues posiblemente lo que nosotros poseemos es sólo una redacción del poema, pronto convertido en cosa universalmente estimada y en la que ya no existía ningún interés particular en citar el centro de peregrinación que era Compostela. Mas sea de ello lo que quiera, la huella de la mano clerical es tan evidente en los poemas épicos franceses como inconfundible es el tono del juglar. Vemos reunidas en la misma obra todas las fuerzas que en los territorios de lengua alemana y anglosajona motivaron la caída del canto heroico desde las alturas de un arte cortesano hasta el nivel de lo popular. Estas fuerzas son el monacato y la juglaría, el poeta y el público de las más bajas capas de la sociedad, el interés eclesiástico y el gusto por lo conmovedor y picante, que cada vez resaltan más en primer término. Bédier sabe muy bien que las peregrinaciones no explican todo ni mucho menos, e insiste en que, para comprender las canciones de gesta, son tan necesarias las cruzadas en Oriente y Occidente, los ideales y sentimientos de la sociedad feudal y de la caballería como el mundo intelectual de los monjes y el mundo sentimental de los peregrinos. Las canciones épicas son incomprensibles sin los peregrinos y sin los monjes, pero también son incomprensibles sin el caballero, el burgués, el campesino y, sobre todo, el juglar[76].

¿Quién era y qué era propiamente este juglar? ¿De dónde viene? ¿En qué se diferencia de sus antecesores? Se ha dicho que es el cruce del cantor cortesano de la Alta Edad Media y del mimo de la Antigüedad[77]. Desde la Antigüedad, el mimo nunca ha cesado de florecer. Cuando las últimas huellas de la cultura antigua ya estaban borradas, todavía los herederos de los antiguos mimos seguían circulando por el territorio del Imperio y entretenían a las masas con su arte sin pretensiones, sin selección, sin literatura[78]. En la Alta Edad Media los países germánicos están inundados de mimos. Pero hasta el siglo IX los poetas y cantores de las cortes se mantienen completamente separados de ellos. Sólo cuando, a consecuencia del renacimiento carolingio y de la influencia clerical de la generación siguiente, los poetas y cantores cortesanos pierden sus oyentes aristocráticos y encuentran en las clases inferiores la competencia de los mimos, tuvieron, en cierta

medida, que convertirse en mimos ellos mismos para poder mantenerse en la rivalidad[79]. Y así, ambos —cantor y comediante— se mueven en los mismos círculos, se mezclan e influyen mutuamente, hasta que pronto ya no se pudieron distinguir. Entonces no hay ya un mimo ni un *skop*; sólo hay el juglar. Lo que en éste sorprende es, sobre todo, su riqueza de aspectos. El poeta aristocrático y especializado en canciones heroicas es sustituido ahora por el vulgar juglar, que ya no es sólo poeta y cantor, sino también músico y bailarín, dramaturgo y cómico, payaso y acróbata, prestidigitador y domador de osos; en una palabra, el bufón público y el *maître de plaisir* de la época. Ha terminado la especialización, la distinción, la grave dignidad. El poeta cortesano se ha convertido en payaso público, y su degradación social ha influido sobre él de una manera tan revolucionaria y violenta, que ya nunca se recuperará del golpe. Pertenece, de ahora en adelante, a la gente desarraigada: vagabundos y rameras, clérigos fugitivos y estudiantes perdularios, charlatanes y mendigos. Al juglar se le ha llamado "el periodista de la época"[80], pero la verdad es que cultiva propiamente todos los géneros: la canción de danza como la de burlas, el cuento como el mimo, la leyenda de santos como la epopeya. Ésta adquiere rasgos completamente nuevos en tal vecindad. En ciertos pasajes adquiere un carácter patético y efectista, al que era completamente ajeno el antiguo canto épico. Ya no es el tono bronco, de sublime patetismo, trágico-heroico, de la *Canción de Hildebrando* lo que persigue el juglar; pretende más bien entretener con la epopeya, y busca la expresión violenta, el efecto final, la agudeza[81]. Comparada con los monumentos de la poesía heroica anterior, la *Canción de Rolando* revela en cada momento este gusto juglaresco más popular y tendente a lo picante.

Pío Rajna cuenta una vez que él pudo llegar casi hasta el fin de su investigación sobre la épica francesa sin haber tenido ocasión de escribir ni una sola vez la expresión "canto heroico". Karl Lachmann, por el contrario, hubiera podido replicar que sin tal concepto no hubiera podido formular ni una sola tesis fundamental sobre la épica. El Romanticismo disolvió la épica en leyenda y canción, porque sus teóricos creían que en la épica de los poetas profesionales los poderes irracionales de la historia no destacaban con suficiente inmediatez. Nuestra época, por el contrario, atiende con preferencia tanto en la épica como en el arte en general, al saber consciente y aprendido, porque tiene más comprensión para el elemento racional que para él sentimental e impulsivo. Los poemas tienen su propia leyenda, su propia historia heroica. Las obras de la poesía viven no sólo en la forma que los profetas les dan, sino también en la que les atribuye la posteridad. Toda época cultural tiene su Homero propio, sus *Nibelungos* propios y su *Canción de Rolando* propia. Cada época se compone para sí estas obras al explicárselas conforme a su propio sentido. Pero las explicaciones se pueden entender mejor como un progresivo circunvalar la obra que como una aproximación en línea recta a ella. La última interpretación no es absolutamente "la mejor". Todo intento de explicación en serio, realizado desde el espíritu de un presente vivo, profundiza y amplía el sentido de las obras. Toda teoría que nos muestra la epopeya heroica desde un punto de vista nuevo e históricamente real es una teoría útil. No se trata

tanto de la verdad histórica, de “lo que ocurrió propiamente”, cuanto de ganar un acceso nuevo e inmediato al tema. La interpretación romántica de la leyenda y de la poesía heroicas ha puesto en claro que los poetas épicos, aunque eran artistas muy primitivos, todavía no podían disponer de su materia con total libertad y se sentían mucho más fuertemente ligados por una forma ya de antes inventada y transmitida que los poetas de tiempos posteriores. Por su parte, la teoría de las canciones reelaboró la composición abierta y acumulativa de los poemas épicos y abrió el camino para comprender de su carácter sociológico, al indicar que su origen se encontraba en los cantos heroico-aristocráticos de alabanza y de guerra. La doctrina de la contribución de clérigos y juglares iluminó, finalmente, por un lado, los rasgos populares y no románticos, y, por otro, los rasgos eclesiásticos y eruditos del género. Sólo después de todos estos intentos de interpretación se ha podido alcanzar una perspectiva que estima a la epopeya heroica como lo que se llama “poesía hereditaria”[82] y la coloca entre la poesía de arte, que sé mueve libremente, y la poesía popular, que está vinculada a la tradición.

6

LA ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO ARTÍSTICO EN LOS MONASTERIOS

Después de le época de Carlomagno la corte no es ya el centro cultural del Imperio. La ciencia, el arte y la literatura proceden ahora de los monasterios; en sus bibliotecas, escritorios y talleres se realiza ahora la parte más importante del trabajo intelectual. A la laboriosidad y riqueza de los monasterios debe el arte del Occidente cristiano su primer florecimiento. La multiplicación de los centros culturales, debida al desarrollo de los monasterios, provoca, ante todo, una mayor diferenciación de las tendencias artísticas. Pero no se debe pensar que estos monasterios estuviesen completamente aislados unos de otros; su común dependencia de Roma, el influjo general de los monjes irlandeses y anglosajones y, más tarde, las Congregaciones reformadas hacen que los monasterios mantengan entre sí una relación, aunque ésta no sea muy íntima[83]. Ya Bédier aludió a sus puntos de contacto con el mundo laico, a su función en relación con las peregrinaciones y a su papel como centro de reunión de peregrinos, comerciantes y juglares. Mas a pesar de mantener estas relaciones con el exterior, los monasterios siguen siendo unidades esencialmente autárquicas, concentradas en sí mismas, que se aferran a sus tradiciones más duradera y tercamente que antes la corte, la cual cambiaba según las modas, o que después la sociedad burguesa.

La regla de San Benito prescribía tanto el trabajo manual como el intelectual, e incluso hacía mayor hincapié en las ocupaciones manuales. El monasterio, lo mismo que las cortes señoriales, se esforzaba por desarrollar una economía lo más autárquica posible y producir en sus propios terrenos todo lo necesario. La actividad de los monjes se extendía tanto al cultivo del campo y de la huerta como a los oficios artesanos. Ya desde el principio, sin embargo, los trabajos corporales más duros fueron realizados en gran parte por los campesinos libres y siervos de los monasterios y, más tarde, además de por los campesinos, por hermanos legos. Pero los oficios artesanos, especialmente en los primeros tiempos, posiblemente fueron ejercidos principalmente por los monjes; y que precisamente por la organización del artesanado por lo que el monacato ejerció la más profunda influencia en la evolución artística y cultural de la Edad Media. El gran mérito del movimiento monástico consistió en hacer que la producción del arte se realizara dentro del marco de talleres ordenados, con división del trabajo, y dirigidos más o menos racionalmente, y que para este trabajo fueran ganados también miembros de las clases superiores. Como es sabido, en los monasterios de la Alta Edad Media eran mayoría los aristócratas, y ciertos monasterios estaban casi exclusivamente reservados a ellos[84]. Y así, gentes que nunca habían tomado en su mano un sucio pincel, un cincel o una paleta de albañil, entraban en relación directa con las artes plásticas. Es verdad que el desprecio por

el trabajo manual sigue estando muy difundido en la Edad Media, y el concepto de señorío seguirá vinculado todavía a una existencia desocupada. Pero ahora, a diferencia de lo que ocurría en la Antigüedad, junto a la existencia señorial, que va unida al ocio limitado, se juzga como valor positivo también la vida de trabajo, y esta nueva relación con el trabajo está, entre otras cosas, relacionada con la popularidad de la vida monacal. El espíritu de las reglas monásticas influye todavía en la moral de trabajo burguesa de la Baja Edad Media, tal como se expresa, por ejemplo, en las ordenanzas de los gremios. Pero, de todas maneras, no hay que olvidar que en los monasterios el trabajo es considerado aún en parte como penitencia y castigo[85] y que el propio Santo Tomás habla todavía de los "viles artífices (*Comm. in Polit.*, III, 1, 4). Por el momento no se dice nada de un ennoblecimiento de la vida por el trabajo.

Los monjes fueron los primeros que enseñaron al Occidente a trabajar metódicamente. Hasta la reorganización de la economía urbana, los talleres, que, como herederos de la antigua industria romana, eran todavía bastante numerosos en las ciudades[86], trabajaban dentro de unos límites muy modestos y aportaron poco al desarrollo de las técnicas industriales. También había, ciertamente, en los palacios reales y en las más importantes cortes feudales artesanos especializados, que tenían que trabajar de manera obligatoria y sin cobrar, pero pertenecían a la casa del rey o a la servidumbre. Su trabajo permanecía fiel a las tradiciones del trabajo doméstico, no guiándose por consideraciones prácticas. La independización del artesano del servicio doméstico no se realiza hasta que no aparecen los monasterios. En ellos es donde por primera vez se aprende a ahorrar tiempo, a dividir y a aprovechar racionalmente el día, a medir el paso de las horas y a anunciarlo por el toque de campana[87]. El principio de la división del trabajo se convierte en fundamento de la producción y se practica no sólo dentro de cada monasterio, sino en cierta medida también en la mutua relación de los diversos monasterios.

Fuera de los monasterios, la actividad artística sólo se ejercitaba en los dominios del rey y en las grandes cortes señoriales, pero, aun aquí, sólo en las formas más sencillas. Precisamente en las artes industriales fue donde más se distinguieron los monasterios. La copia y el miniado de manuscritos fueron uno de sus más antiguos títulos de gloria[88]. La creación de bibliotecas y *scriptoria* que Casiodoro había introducido en Vivarium, fue imitada por la mayoría de los monasterios benedictinos. Los copistas y miniaturistas de Tours, Fleury, Corbie, Tréveris, Colonia, Ratisbona, Reichenau, San Albano, Winchester eran famosos ya en la Alta Edad Media. Los *scriptoria* eran, en los monasterios de los benedictinos, grandes habitaciones destinadas al trabajo en común; en otras Ordenes, como, por ejemplo, los cistercienses y cartujos, eran celdas menores. La producción de tipo industrial y el trabajo individual podían así subsistir juntos. La labor de los copistas e iluminadores estaba, además, según parece, especializada según las diversas tareas. Además de los pintores *(miniatores)* había los maestros hábiles en la caligrafía *(antiquarii)*, los ayudantes *(scriptores)* y los pintores de iniciales *(rubricatores)*. Al lado de los monjes había empleados en los *scriptoria* copistas a sueldo, esto es, laicos, que

trabajaban en parte en su propia casa y en parte en los mismos monasterios. Además de la ilustración de libros, arte monacal por excelencia, los monjes se ocupaban de arquitectura, escultura y pintura, trabajaban como orfebres y esmaltadores, tejían sedas y tapicerías, organizaban fundiciones de campanas y talleres de encuadernación de libros y construían fábricas de vidrio y de cerámica. Algunos monasterios llegaron a convertirse en verdaderos centros industriales; y si al principio Corbie tenía sólo cuatro talleres con veintiocho obreros, en Saint Riquier encontramos, ya en el siglo IX, un verdadero trazado de calles con los talleres agrupados por oficios: armeros, silleros, encuadernadores, zapateros, etc.[89].

No sólo en la agricultura, que exigía demasiado de las fuerzas físicas del trabajador y en la que, al ir aumentando su riqueza, ellos actuaban cada vez más como propietarios y administradores que como operarios, sino también en los restantes ramos de la producción los monjes hacían sólo una parte del trabajo manual y se dedicaban preferentemente a la organización. Incluso en la copia de manuscritos intervinieron en una medida mucho menor, como ya hemos indicado, de lo que suele suponer. A juzgar por el aumento de las bibliotecas, en general no se empleaba más que la quincuagésima parte del tiempo de trabajo de todos los monjes de un monasterio en la transcripción de manuscritos[90]. En los oficios que exigen un esfuerzo corporal, sobre todo en la construcción, el número de hermanos legos y trabajadores extraños empleados debió de ser mayor, y más reducido, en cambio, en las artes menores industriales. Pero al crecer la demanda por parte de iglesias y cortes de tales productos de arte industrial, hay que suponer que también los monasterios estaban dispuestos a contratar trabajadores y artistas hábiles en este terreno. Fuera de los monjes y de los operarios libres o siervos ocupados en las cortes feudales, había desde el comienzo operarios y artistas que constituían un mercado de trabajo libre, aunque fuera aún limitado. Era gente errante, que hallaba ocupación ya en los monasterios, ya en las sedes episcopales y en las cortes señoriales. Su utilización regular por los monjes está comprobada. Por ejemplo, está atestiguado que la abadía de Saint Gall y el convento de San Emerano de Ratisbona llamaron a muchos de estos artífices errantes para que construyesen relicarios. En las grandes obras de construcción de iglesias era conveniente llamar a arquitectos, lo mismo que canteros, carpinteros y metalistas, de cerca y de lejos, especialmente de Bizancio y de Italia[91].

El empleo de elementos ajenos debe en todo caso haber tropezado algunas veces con dificultades, si tiene fundamento verdadero la noticia sobre los “procedimientos secretos” celosamente guardados en los monasterios. Hubiese o no tales misterios, los talleres monacales no eran sólo centros de producción de mercancías, sino muchas veces también sede de experimentos tecnológicos. A fines del siglo XI el monje benedictino Teófilo podía describir en sus notas *(Schedula diversarum artium)* toda una serie de inventos hechos en los monasterios, como la producción de vidrio, las pinturas al fuego en las vidrieras, la mezcla de colores al óleo, etc.[92]. Por lo demás, también los artistas y artesanos errantes procedían en gran parte de los talleres monacales, que al mismo tiempo eran las “escuelas

de arte” de la época y se dedicaban muy especialmente a la preparación de las nuevas promociones[93]. En muchos monasterios, como, por ejemplo, en Fulda y en Hildesheim, se montaron verdaderos talleres de arte industrial, que servían principalmente a intereses didácticos y aseguraban nuevas promociones de artistas, tanto para los monasterios y las catedrales como para las cortes y soberanos seculares[94]. Especial altura en la educación artística alcanzó el monasterio de Solignac, cuyo fundador, San Eligio, era el más famoso orfebre del siglo VII. Otro príncipe eclesiástico que, según se cuenta, prestó grandes servicios al arte, incluso como educador, fue el obispo Bernardo, el magnífico protector de la arquitectura y la fundición de bronce, creador de las puertas de bronce de la catedral de Hildesheim. De otros artistas eclesiásticos de posición menos elevada conocemos muchas veces tan sólo sus nombres, pero nada sabemos de su personal influencia en el arte de la Edad Media. En el caso del monje Tuotilo, el dato histórico ha ido evolucionando hasta convertirse en una leyenda de artista. Pero, como se ha observado, esta leyenda es simplemente una personificación de la vida artística en Saint Gall y un paralelo medieval a la leyenda griega de Dédalo[95].

Muy importante es la contribución del monacato al desarrollo de la arquitectura eclesiástica. Hasta el florecimiento de las ciudades y la aparición de las logias la arquitectura se encuentra en manos casi exclusivamente eclesiásticas, si bien los artistas y operarios que trabajaban en la construcción de iglesias sólo en parte deben ser imaginados como monjes. Los directores de las mayores y más importantes empresas de construcción eran, desde luego, clérigos; pero parece que ellos eran más bien los directores que los maestros de obra[96]. Por lo demás, la actividad constructiva de cada monasterio no era lo suficientemente continua como para que los monjes ligados a un monasterio determinado hubieran podido elegir la arquitectura como profesión. Esto podían hacerlo sólo los laicos, que no estaban ligados a ningún sitio y podían moverse libremente. Es cierto que también aquí hay que señalar excepciones. Del monje Hilduardo, por ejemplo, se sabe que fue el maestro de obras de la iglesia abacial de Saint-Père, en Chartres. Sabemos también que San Bernardo de Claraval puso a disposición de otros monasterios a un hermano de su Orden, el arquitecto Achard, y que Isemberto, arquitecto de la catedral de Saintes, construyó puentes no sólo en Saintes mismo, sino en La Rochela y en Inglaterra[97]. Pero aunque hubiera otros muchos casos semejantes, las artes menores, que exigían un esfuerzo corporal menor, correspondían mejor que el arte monumental al espíritu del taller monacal.

La sobrestimación del papel del monacato en la historia del arte procede de la época romántica, y forma parte de aquella leyenda medievalista cuya pervivencia nos estorba hoy tantas veces para aproximarnos sin prejuicios a la realidad histórica. El origen de los grandes templos de la Edad Media sufrió la misma interpretación romántica que el de la épica heroica. También en este caso se aplicaron los principios de aquel crecimiento orgánico y como vegetal que se creía poder observar en la poesía popular. Se negó todo plan orgánico y toda dirección unitaria; se negó la existencia de un arquitecto al que

pudieran ser atribuidas aquellas construcciones, lo mismo que se negó, con respecto a los poemas épicos, la existencia de un poeta individual. Se quiso, en otras palabras, atribuir el papel decisivo en el arte no al artista educado y consciente, sino al artesano ingenuo, que creaba de manera puramente tradicional.

Otro de los elementos de la leyenda romántica de la Edad Media es el anonimato del artista. En su equívoca posición frente al individualismo moderno, el Romanticismo ensalzó el anonimato de la creación como el signo de la verdadera grandeza, y se detuvo con particular predilección en la imagen del hermano monje desconocido, que creaba su obra únicamente para honrar a Dios, se ocultaba en la oscuridad de su celda y no permitía en modo alguno que su propia personalidad apareciese. Pero, de manera nada romántica, ocurre que los nombres de artistas de la Edad Media que conocemos son casi exclusivamente nombres de monjes, y que los nombres desaparecen precisamente en el momento en que la actividad artística pasa de las manos de los clérigos a la de los laicos. La explicación es sencilla: si el nombre de un artista había de aparecer o no en un monumento del arte eclesiástico, era cosa que la decidían los clérigos, y éstos, naturalmente, preferían a sus compañeros. De igual manera, los cronistas que solían anotar tales nombres y que eran exclusivamente monjes sólo tenían interés en citar el nombre de un artista cuando se trataba de un hermano de Orden. Si se compara con la Antigüedad clásica o con el Renacimiento, no cabe la menor duda de que en la Edad Media llama la atención la impersonalidad do la obra de arte y la modestia del artista. Aun en los casos en que se cita el nombre de un artista y éste pone orgullo personal en su creación, tanto él como sus contemporáneos desconocen el concepto de la originalidad personal. Pero hablar de un anonimato fundamental del arte medieval es, con todo, una exageración romántica. La miniatura muestra infinitos ejemplos de obras firmadas, y ello en todas las fases de su desarrollo[98]. En relación con la arquitectura se podría, para la Edad Media, dar veinticinco mil nombres, a pesar del gran número de obras destruidas y de documentos perdidos[99]. En todo caso no hay que olvidar que muchas veces, cuando una inscripción añade a un nombre el predicado de *fecit*, se refiere, según la manera de expresarse de los medievales, al constructor o al donante, y no al artista ejecutor. Los obispos y abades y demás señores esclesiásticos a los que se les atribuyen construcciones de este modo, no eran en la mayoría de los casos sino los “presidentes de la comisión constructora”, pero no los arquitectos o directores de la obra[100].

Pero cualquiera que fuese el papel desempeñado por los eclesiásticos en la construcción de sus iglesias, y aunque el trabajo artístico se dividiera siempre entre monjes y laicos, tuvo que existir, desde luego, un límite en la división de las funciones. Sobre los planos pueden haber decidido de manera corporativa los cabildos catedralicios y las comisiones abaciales; las tareas artísticas pueden haber sido realizadas en su conjunto por los miembros de una colectividad que trabajaba comunalmente; pero cada uno de los pasos en el proceso de creación sólo podía ser dado ciertamente por unos pocos artistas que trabajaban con conciencia de su finalidad. Algo tan complicado como la construcción

de una iglesia medieval no pudo surgir como una canción popular, que procede en último término de un único individuo, aunque sea desconocido, pero que, a diferencia de una obra arquitectónica, surge sin plan y va aumentando, como un cristal, por adiciones externas. No sólo es romántica e imposible de comprobar científicamente la concepción de que una obra de arte es la creación comunal de varias personas, sino que la obra de cada artista individual se compone de las aportaciones de varias facultades espirituales que en parte funcionan independientes unas de otras, y cuya unificación a menudo es tan sólo *a posteriori* y exterior. Es ingenua y romántica la idea de que una obra de arte, hasta en sus últimos pormenores, es la creación indiferenciable de un grupo y que no necesita de un plan unitario y consciente, aunque éste esté sujeto a modificaciones.

7

FEUDALISMO Y ESTILO ROMÁNICO

El arto románico fue un arte monástico, pero al mismo tiempo también un arte aristocrático. Quizá sea en él donde se refleja de manera más evidente la solidaridad espiritual entre el clero y la nobleza. Lo mismo que ocurría en la antigua Roma con las dignidades sacerdotales, también en la Iglesia de la Edad Media los puestos más importantes estaban reservados a los miembros de la aristocracia[101]. Los abades y los obispos no estaban, sin embargo, tan íntimamente unidos a la nobleza feudal por razón de su origen noble cuanto por sus intereses económicos y políticos, pues debían sus propiedades y su poder al mismo orden social en que se basaban también los privilegios de la nobleza secular. Entre ambas aristocracias existía una alianza que, aunque no siempre era expresa, se mantenía continuamente. Las Ordenes monásticas, cuyos abades disponían de inmensas riquezas y legiones de súbditos y de cuyas filas procedían los más poderosos Papas, los más influyentes consejeros y los más peligrosos rivales de emperadores y reyes, estaban tan por encima y eran tan ajenas a las masas como los señores temporales. Hasta el movimiento reformador ascético de Cluny no aparece un cambio en su actitud señorial; pero de una inclinación hacia ideas democráticas sólo puede hablarse realmente a partir del movimiento de las Ordenes mendicantes. Los monasterios, situados en medio de sus extensas propiedades, en las faldas de las montañas que dominaban desde arriba el país, con sus muros escarpados, macizos, construidos como baluartes, eran moradas señoriales tan inabordables como los burgos y castillos de los príncipes y barones. Es, por consiguiente, bien comprensible que también el arte que se creaba en estos monasterios correspondiera a la mentalidad de la nobleza temporal.

La nobleza proveniente de la aristocracia franca de guerreros y funcionarios, nobleza que a partir del siglo IX se hace cada vez más feudal, está situada en esta época en la cumbre de la sociedad y se convierte en la poseedora efectiva del poder estatal. La antigua nobleza que estaba al servicio del rey se convierte en una nobleza hereditaria, poderosa, arrogante y rebelde, en la que el recuerdo de sus orígenes como empleados está borrado e incluso desvanecido hace largo tiempo, y cuyos privilegios parecen remontarse a tiempos inmemoriales. Con el transcurso del tiempo la relación entre los reyes y esta nobleza se invirtió por completo. Primitivamente la Corona era hereditaria y el señor podía escoger a su gusto sus consejeros y funcionarios; ahora, por el contrario, son hereditarios los privilegios de la nobleza, y los reyes son elegidos[102]. Los Estados románico-germánicos de la Alta Edad Media tropezaron con dificultades que ya se habían hecho perceptibles en los finales del mundo antiguo y a las que ya entonces se había intentado dar solución mediante instituciones que, como el colonato, la imposición de tributos en especie y la responsabilidad de los terratenientes para las contribuciones del Estado, estaban ya en la

misma línea que el feudalismo.

La falta de medios monetarios suficientes para mantener el necesario aparato administrativo y un ejército adecuado, el peligro de las invasiones y la dificultad de defender contra ellas los extensos territorios eran cosas que existían ya en los finales de la época romana. Pero en la Edad Media se presentaron nuevas dificultades, derivadas de la falta de funcionarios preparados, del acrecido y prolongado peligro de ataques hostiles y de la necesidad de introducir, ante todo contra los árabes, la nueva arma de la caballería acorazada. Esta última reforma, a causa del costoso armamento y del período relativamente largo que requería la instrucción de las nuevas fuerzas, estaba ligada con cargas insoportables para el Estado. El feudalismo es la institución con la cual intentó el siglo IX resolver estas dificultades, principalmente la de la creación de un ejército a caballo y dotado de armadura pesada. El servicio militar, a falta de otros medios, fue comprado mediante la concesión de propiedades territoriales, inmunidades y privilegios señoriales, especialmente de derechos fiscales y judiciales. Estos privilegios constituyeron el fundamento del nuevo sistema. El "beneficio", esto es, la donación ocasional de propiedades pertenecientes a los dominios reales como pago por servicios prestados o la concesión del usufructo de tales propiedades como compensación por servicios regulares administrativos y militares existía ya en la época merovingia. Lo nuevo es el carácter feudal de las concesiones y el vasallaje de los favorecidos; en otras palabras, la relación contractual y la alianza de lealtad, el sistema de los mutuos servicios y obligaciones, el principio de la recíproca fidelidad y de la lealtad personal, que ahora viene a sustituir a la antigua subordinación. El "feudo", que al comienzo era sólo un usufructo concedido por tiempo limitado, se convierte en hereditario en el curso del siglo IX.

La creación de la caballería feudal, con la enfeudación hereditaria de tierras como base de la relación de servicio, constituye una de las más revolucionarias innovaciones militares en la historia del Occidente. Esta medida transforma un órgano del poder central en una fuerza casi ilimitada dentro del Estado. La monarquía absoluta medieval llega con ello a su fin. A partir de este momento el rey no tiene más poder que el que le corresponde por sus propiedades privadas, ni más autoridad de la que tendría también en el caso de que poseyera sus territorios como mero feudo. La época inmediatamente siguiente no conoce un Estado como nosotros lo concebimos. No existen en ella administración uniforme, ni solidaridad ciudadana, ni sumisión general, formalmente legal de los súbditos[103]. El Estado feudal es una sociedad en pirámide con un punto abstracto en la cúspide. El rey hace guerras, pero no gobierna; gobiernan los grandes terratenientes, y no como funcionarios o mercenarios, favoritos o arribistas, beneficiarios o prebendados, sino como señores territoriales independientes, que no basan sus privilegios en un poder administrativo procedente del soberano como fuente del Derecho, sino únicamente en su poder efectivo, directo y personal. Encontramos aquí una casta dominante que reclama para sí todas las prerrogativas del gobierno, todo el aparato administrativo, todos los puestos importantes en el ejército, todos los cargos superiores en la jerarquía eclesiástica,

y con ello adquiere en el Estado un influjo como probablemente jamás había poseído ninguna clase social. La propia aristocracia griega, en su época de mayor florecimiento, aseguraba a sus miembros menos libertad personal que la que tenía que conceder a los señores feudales la debilitada monarquía de la Alta Edad Media. Los siglos en que dominó esta aristocracia han sido, con razón, designados como la época aristocrática por excelencia de la Historia de Europa[104]. En ninguna otra fase del desarrollo de Occidente dependieron las formas de la cultura tan exclusivamente de la visión del mundo, de los ideales sociales y de la orientación económica de una sola clase social relativamente reducida.

En la Alta Edad Media, cuando no existían el dinero ni el tráfico, y la propiedad territorial era la única fuente de renta y la única forma de riqueza, el sistema del feudalismo fue la mejor solución de las exigencias impuestas por la administración y la defensa del país. La ruralización de la cultura, que ya se había iniciado en los finales del mundo antiguo, se consuma ahora. La economía se vuelve completamente agraria; la vida, totalmente rústica. Las ciudades han perdido su importancia y su atracción; la absoluta mayoría de la población está encerrada en poblados pequeños, dispersos, aislados unos de otros. La sociedad urbana, el comercio y el tráfico se han extinguido; la vida ha adoptado formas más sencillas, menos complicadas, más limitadas al aspecto regional. La unidad económica y social sobre cuya base se organiza todo ahora es la corte feudal; se ha perdido la memoria de moverse en círculos más amplios, de pensar con categorías más generales. Como faltan el dinero y los medios de tráfico, y no hay, por lo general, ni ciudades ni mercados, la gente se encuentra forzada a independizarse del mundo exterior y a renunciar tanto a la adquisición de productos ajenos como a la venta de los propios. Así se desarrolla una situación en la que ya no existe ningún estímulo para producir bienes que excedan a las propias necesidades. Como se sabe, Karl Bücher ha designado este sistema como "economía doméstica cerrada", y lo ha caracterizado como una autarquía en la que no existen en absoluto el dinero y el cambio[105]. Tal tajante formulación no corresponde, desde luego, del todo a la realidad. Se ha demostrado que es insostenible con respecto a la Edad Media la idea de una economía doméstica pura y completamente autárquica[106]; y, sin duda, es una corrección acertada la propuesta de hablar aquí mejor de una "economía sin mercados" que de una "economía natural sin cambios"[107]. Pero Bücher no ha hecho más que exagerar los rasgos de la economía doméstica medieval; estos rasgos no son propiamente una invención arbitraria suya, pues nadie negará que en la época del feudalismo existía una inclinación a la autarquía. Lo ordinario en esta época es consumir los bienes dentro de la misma economía en la que se han producido, aunque haya tantas excepciones y el tráfico de mercancías nunca haya cesado del todo. La distinción entre la producción para las propias necesidades de la Alta Edad Media y la producción de mercancías ulterior es, como ya fue señalado por Marx, perfectamente clara, y la categoría de "economía doméstica cerrada" aparece incluso inevitable para caracterizar la economía feudal si se la concibe como tipo ideal y no como realidad concreta.

La característica más peculiar de la economía de la Alta Edad Media y a la vez el rasgo de esta economía que influye, más profundamente en la cultura espiritual de la época, consiste, sin duda, en que en ella falta todo estímulo para la superproducción, y, en consecuencia, se mantiene sujeta a los métodos tradicionales y al ritmo acostumbrado en la producción, sin preocuparse de inventos técnicos ni de innovaciones en la organización. Es, como se ha observado[108], una pura “economía de gasto” que sólo produce lo que consume, y que, como tal, carece de todo principio de ahorro y de lucro, de todo sentido para el cálculo y la especulación, de toda idea para el uso planificado y racional de las fuerzas disponibles. Al tradicionalismo e irracionalismo de esta economía corresponden el estatismo inmóvil de las formas sociales, la rigidez de las barreras que separan entre sí las distintas clases. Los estamentos en que está organizada la sociedad no tienen sólo validez en cuanto que poseen un sentido intrínseco, sino en cuanto ordenados por Dios. Puede decirse, pues, que no hay ninguna posibilidad de ascender de una clase a otra; todo intento de traspasar las fronteras existentes entre ellas equivale a la rebelión contra un mandamiento divino. En una sociedad tan inflexible, tan inmóvil, la idea de la competencia intelectual, la ambición de desarrollar la propia personalidad y hacerla valer frente a los otros pueden surgir tan escasamente como el principio de la competencia comercial en una sociedad sin mercados, sin recompensas al mayor rendimiento y sin perspectivas de ganancia. Al estático espíritu económico y a la petrificada estructura social corresponde también en la ciencia, el arte y la literatura de la época el dominio de un espíritu conservador, estrecho, inmóvil y apegado a los valores reconocidos. El mismo principio de inmovilidad que ata la economía y la sociedad a sus tradiciones, retrasa también el desarrollo de las formas de pensamiento científico y de experiencias artísticas y da a la historia del arte románico aquel carácter tranquilo y casi pesante que durante cerca de dos siglos impide todo cambio profundo en el estilo. Y así como en la economía faltan por completo el espíritu del racionalismo, la comprensión para los métodos exactos de producción y la aptitud para el cálculo y la especulación, y lo mismo que en la vida práctica no existe sentido alguno del número exacto, la fecha precisa y la evaluación de las cantidades en general, de igual manera a esta época le faltan en absoluto las categorías de pensamiento basadas en el concepto de mercancía, de dinero y de ganancia. A la economía precapitalista y preracionalista corresponde una concepción espiritual preindividualista, que es tanto más fácil de explicar porque el individualismo lleva consigo el principio de la competencia.

La idea del progreso es completamente desconocida en la Alta Edad Media. Tampoco tiene esta época ningún sentido para el valor de lo nuevo. Busca, más bien, conservar fielmente lo antiguo y lo tradicional; y no sólo le es ajeno el pensamiento del progreso propio de la ciencia moderna[109], sino que en la misma interpretación de las verdades conocidas y garantizadas por las autoridades busca mucho menos la originalidad de la explicación que la confirmación y comprobación de las verdades mismas. Volver a descubrir lo ya conocido, reformar lo ya formado, interpretar la verdad de nuevo, parece

entonces algo carente de finalidad y de sentido. Los valores supremos están fuera de duda y se encuentran encerrados en formas eternamente válidas. Sería puro orgullo querer cambiar sin más tales formas. La posesión de estos valores, no la fecundidad del espíritu, es el objeto de la vida. Es ésta una época tranquila, segura de sí misma, robusta en su fe, que no duda de la validez de su concepción de la verdad ni de sus leyes morales, que no conoce ningún conflicto del espíritu ni ningún problema de conciencia, que no siente deseos de novedad ni se cansa de lo viejo. En todo caso no favorece tales ideas y sentimientos.

La Iglesia de la Alta Edad Media, que en todas las cuestiones espirituales tenía los plenos poderes de la clase dominante y obraba como su mandataria, sofocaba ya en germen toda duda acerca del valor incondicionado de los mandamientos y de las doctrinas que se seguían de la idea de la ordenación divinal de este mundo y garantizaban el dominio del orden establecido. La cultura, en la cual todo ámbito de la vida estaba en relación inmediata con la fe y con las verdades eternas, hacía prácticamente depender toda la vida intelectual de la sociedad, toda su ciencia y su arte, todo su pensamiento y su voluntad, de la autoridad de la Iglesia. La concepción metafísico-religiosa, en la que todo lo terrenal estaba relacionado con el más allá, todo lo humano estaba referido a lo divino, y en la que cada cosa tenía que expresar un sentido trasmundano y una intención divina, fue utilizada por la Iglesia, ante todo, para dar validez plena a la teocracia jerárquica, basada en el orden sacramental. Del primado de la fe sobre la ciencia derivaba la Iglesia su derecho a establecer de manera autoritaria e inapelable las orientaciones y límites de la cultura. Sólo con esta “cultura autoritaria y coercitiva”[110], sólo bajo la presión de sanciones tales como las que podía imponer la Iglesia, dueña de todos los instrumentos de salvación, se pudo desarrollar y mantener una visión del mundo tan homogénea y cerrada como la de la Alta Edad Media. Los estrechos límites que el feudalismo, con la ayuda de la Iglesia, ponía al pensamiento y a la voluntad de la época, explican el absolutismo del sistema metafísico, que en el campo de la filosofía procedía de manera implacable contra todo lo peculiar e individual, lo mismo que el orden social existente luchaba contra toda libertad en su propio campo, y hacía valer en el cosmos espiritual los mismos principios de autoridad y jerarquía que se expresaban en las formas sociales imperantes en la época.

El programa cultural absolutista de la Iglesia no llegó a ser una realidad plena hasta después del fin del siglo X, cuando el movimiento cluniacense dio vida a un nuevo espiritualismo y a una nueva intransigencia intelectual. El clero, persiguiendo sus fines totalitarios, crea un estado de ánimo apocalíptico, de huida del mundo y anhelo de muerte, mantiene los espíritus en permanente excitación religiosa, predica el fin del mundo y el juicio final, organiza peregrinaciones y cruzadas, y excomulga a emperadores y reyes. Con este espíritu autoritario y militante consolida la Iglesia el edificio de la cultura medieval, que sólo entonces, hacia el fin del milenio, se manifiesta en su unidad y singularidad[111]. Entonces se construyen también las primeras grandes iglesias románicas, las primeras creaciones importantes del arte medieval en el sentido estricto de la palabra. El siglo XI es

una época brillantísima en la arquitectura sagrada como es también una época de florecimiento de la filosofía escolástica y, en Francia, de la poesía heroica de inspiración eclesiástica. Todo este movimiento intelectual, ante todo el florecimiento de la arquitectura, sería inconcebible sin el enorme aumento de los bienes eclesiásticos que entonces tuvo lugar. La época de las reformas monásticas es, al mismo tiempo, una época de grandes donaciones y fundaciones a favor de los monasterios[112]. Pero no sólo las riquezas de las Ordenes, sino también las de los obispados aumentan, sobre todo en Alemania, donde los reyes buscan ganarse a los príncipes eclesiásticos como aliados contra los vasallos rebeldes. Gracias a estas donaciones se construyen entonces, junto a las grandes iglesias monásticas, las primeras grandes catedrales. Como se sabe, los reyes no tienen en esta época corte fija y se albergan con su séquito ora en casa de un obispo ora en una abadía real[113]. A falta de una capital y corte, los reyes no construyen edificios directamente, sino que satisfacen su pasión arquitectónica favoreciendo las iniciativas episcopales. Por eso en Alemania las grandes iglesias episcopales de esta época son consideradas y llamadas con razón “catedrales imperiales”.

Como corresponde a la influencia de sus constructores, estas iglesias románicas son edificios imponentes y poderosos, expresión de un poder ilimitado y de unos medios inagotables. Se les ha llamado “fortalezas de Dios”, y realmente son grandes, firmes y macizas, como los castillos y fortalezas de la época; y son, además demasiado grandes para los fines mismos. Pero no fueron construidas para los fieles, sino para gloria de Dios, y sirven, lo mismo que las construcciones sagradas del antiguo Oriente, y en su misma medida, que desde entonces no ha vuelto a alcanzar ninguna otra arquitectura, para simbolizar la suprema autoridad. La iglesia de Santa Sofía tenía, ciertamente, dimensiones enormes, pero su grandeza estaba fundada, en cierta medida, en razones prácticas, pues era la iglesia principal de una metrópoli cosmopolita. Las iglesias románicas se encuentran, por el contrario, en el mejor de los casos, en pequeñas ciudades tranquilas, pues en el Occidente ya no existían grandes ciudades.

Sería natural poner en relación no sólo las proporciones, sino también las formas pesadas, anchas y poderosas de la arquitectura románica, con el poder político de sus constructores, y considerar esta arquitectura como la expresión de un rígido señorío clasista y de un cerrado espíritu de casta. Pero esto no explicaría nada y lo único que haría sería confundirlo todo. Si se quiere comprender el carácter voluminoso y opresor, serio y grave, del arte románico, se debe explicar por su “arcaísmo”, por su vuelta a las formas simples, estilizadas y geométricas. Este fenómeno está relacionado con circunstancias mucho más concretamente tangibles que la general tendencia autoritaria de la época. El arte del período románico es más simple y homogéneo, menos ecléctico y diferenciado que el de la época bizantina o carolingia, por una parte, porque no es ya un arte cortesano, y, por otra, porque desde la época de Carlomagno y a consecuencia, sobre todo, de la presión de los árabes sobre el Mediterráneo y de la interrupción del comercio entre Oriente y Occidente, las ciudades de Occidente sufrieron un nuevo retroceso. En otras

palabras: ahora la producción artística no está sometida ni al gusto refinado y variable de la corte ni a la agitación intelectual de la ciudad: es, en muchos aspectos, más bárbara y primitiva que la producción artística de la época inmediatamente precedente, pero, por otra parte, arrastra consigo muchos menos elementos sin elaborar o sin asimilar que el arte bizantino y, sobre todo, el arte carolingio. El arte de la época romántica no habla ya en el lenguaje de una época de cultura receptiva, sino el de una renovación religiosa.

De nuevo encontramos aquí un arte religioso en el que lo espiritual y lo temporal puede decirse que no están separados y frente al cual los contemporáneos no siempre tenían conciencia de la diferencia existente entre la finalidad eclesiástica y la finalidad mundana. Desde luego, sentían el abismo que se abre entre estas dos esferas mucho menos que nosotros, aunque es verdad que no se puede hablar siquiera de que en esta época relativamente tardía se diera una completa síntesis de arte, vida y religión, cual la soñaba el Romanticismo. Pues si bien la Edad Media cristiana es mucho más profunda e ingenuamente religiosa que la Antigüedad clásica, la vinculación entre la vida religiosa y la social era aún más estrecha entre los griegos y romanos que entre los pueblos cristianos de la Edad Media. El mundo antiguo estaba por lo menos más cerca de la prehistoria, en cuanto que, para el Estado, estirpe y familia no eran sólo grupos sociales, sino que, al mismo tiempo, constituían asociaciones de culto y realidades religiosas. Los cristianos de la Edad Media, por el contrario, separaban y distinguían ya las formas sociales naturales de las relaciones religiosas sobrenaturales[114]. La unificación *a posteriori* de ambos órdenes en la idea de la *civitas Dei* nunca fue tan íntima que los grupos políticos y los vínculos de la sangre adquiriesen un carácter religioso en la conciencia popular.

La naturaleza sacra del arte románico no provino, pues, de la circunstancia de que la vida de la época estuviera condicionada por la religión en todas sus manifestaciones, pues no lo estaba, sino de la situación que se había desarrollado después de la disolución de la sociedad cortesana, las administraciones municipales y el poder político centralizado, y en la cual la Iglesia se convirtió, puede decirse, en el único cliente de obras de arte. Hay que añadir a esto que, a consecuencia de la completa clericalización de la cultura, el arte era considerado no ya como objeto de placer estético, sino "como culto ampliado, como ofrenda, como sacrificio"[115]. En este aspecto la Edad Media está mucho más cerca del primitivismo que la Antigüedad clásica. Pero con esto no está dicho que el lenguaje artístico de la época románica fuera más comprensible para las grandes masas que el de la Antigüedad o el de la Alta Edad Media. El arte de la época carolingia dependía del gusto de los círculos cultos de la corte y, en cuanto tal, era extraño al pueblo. De igual manera, ahora el arte es propiedad espiritual de una minoría del clero que, aunque más amplia que la sociedad de literatos áulicos de Carlomagno, no abarcaba ni siquiera a todo el clero. Siendo el arte de la Edad Media un instrumento de propaganda de la Iglesia, su misión sólo podía consistir en inspirar a las masas un espíritu solemne y religioso, pero bastante indefinido. El sentido simbólico, a menudo difícil de entender, y la forma artística refinada de las representaciones religiosas no eran seguramente comprendidos ni estimados por los

simples creyentes. Aunque las formas del estilo románico sean más concisas y sugerentes que las del primitivo arte cristiano, tampoco eran, en modo alguno, más populares ni más sencillas que éstas. La simplificación de las formas no significa ninguna concesión al gusto ni a la capacidad de comprensión de las masas, sino solamente una adaptación a la concepción artística de una aristocracia que estaba más orgullosa de su autoridad que de su cultura.

El cambio rítmico de los estilos alcanza otra vez en el arte románico —después del geometrismo de los inicios de la Antigüedad y del naturalismo de sus finales, después de la abstracción de la época cristiana primitiva y del eclecticismo de la carolingia— una fase de antinaturalismo y de formalismo. La cultura feudal, que es esencialmente antindividualista, prefiere también en el arte lo general y lo homogéneo, y se inclina a dar del mundo una representación en la que todo —las fisonomías como los paños, las grandes manos gesticulantes como los árboles pequeños con ramas como de palmera, así como las colinas de hojalata— está reducido a tipos. Lo mismo este formalismo estereotipado que la monumentalidad del arte románico se muestran del modo más sorprendente en la exaltación de la forma cúbica y en la adaptación de la plástica a la arquitectura. Las esculturas de las iglesias románicas son miembros del edificio; pilares y columnas, partes de la construcción del muro o del pórtico. El marco arquitectónico es un elemento constitutivo de las representaciones de figuras. No sólo los animales y el follaje, sino la misma figura humana cumple una función ornamental en el conjunto artístico de la iglesia; se pliega y se tuerce, se estira y reduce, según el espacio que tiene que ocupar. El papel subordinado de cada detalle está tan acentuado que los límites entre arte libre y aplicado, entre escultura y artesanía, son siempre fluctuantes[116]. También aquí es natural pensar en la correlación existente entre estos rasgos y las formas autoritarias de la política. Sería también la explicación más sencilla relacionar el espíritu autoritario de la época con la coherencia funcional de los elementos de una construcción románica y su subordinación a la unidad arquitectónica, e igualmente atribuir éstas al principio de la unidad, principio que domina las formas sociales contemporáneas y se manifiesta en estructuras colectivas como la Iglesia universal y el monacato, el feudalismo y la economía doméstica cerrada. Pero tal explicación está sujeta siempre a un equívoco. Las esculturas de una iglesia románica “dependen” de la arquitectura en un sentido completamente distinto de aquél en que los labradores y vasallos dependen de los señores feudales.

El rigorismo formal y la abstracción de la realidad son, sin duda, los rasgos estilísticos más importantes, pero en modo alguno los únicos del arte románico. Lo mismo que en la filosofía de la época actúa, junto a la dirección escolástica, una dirección mística, y así como en el monacato el espíritu militante se une con la inclinación a la vida contemplativa, y en el movimiento de reforma monástica se manifiesta junto al estricto dogmatismo una religiosidad violenta, indomable y extática, también en el arte se abre paso, junto al formalismo y el abstraccionismo estereotipado, una tendencia emocional y expresionista. Esta concepción artística, más libre, sólo se hace perceptible en la segunda

mitad del período románico, esto es, al mismo tiempo que se vivifica la economía y se renueva la vida ciudadana en el siglo XI[117]. Pero, por modestos que sean en sí estos comienzos, constituyen el primer signo de un cambio que abre el camino al individualismo y al liberalismo de la mentalidad moderna. Por el momento no hubo exteriormente muchas transformaciones; la tendencia fundamental del arte sigue siendo antinaturalista y hierática. Con todo, si en algún momento hay que señalar un primer paso hacia la disolución de los vínculos medievales, es ahora, en este siglo XI de sorprendente fecundidad, con sus nuevas ciudades y mercados, sus nuevas Ordenes y escuelas, las primeras cruzadas y los primeros Estados normandos, con los comienzos de la escultura monumental cristiana y las formas primeras de la arquitectura gótica. No puede ser casual el que esta nueva vida coincida con la época en la que la autarquía económica de la Alta Edad Media, después de una estabilidad plurisecular, comienza a ceder el paso a una economía mercantil.

En el arte el cambio se realiza muy lentamente. La escultura constituye ciertamente un arte nuevo, olvidado desde la decadencia de la Antigüedad clásica, pero su lenguaje formal permanece ligado en lo esencial a las convenciones de la primitiva pintura románica; y, por lo que hace al estilo protogótico de las iglesias normandas del siglo XI, es considerado, con razón, como una forma del románico. La disolución vertical del muro y el expresionismo de las figuras revelan, desde luego, la orientación hacia una concepción más dinámica. Las exageraciones con que se pretende alcanzar el efecto —la alteración de las proporciones naturales, el aumento desproporcionado de las partes expresivas del rostro y del cuerpo, sobre todo de los ojos y las manos, el desbordamiento de los gestos, la ostentosa profundidad de las inclinaciones, los brazos elevados en alto y las piernas cruzadas como en un paso de danza— no constituyen ya sólo aquel fenómeno que, como se ha supuesto, existe en todo arte primitivo y que consiste, sencillamente, en que “las partes del cuerpo cuyo movimiento manifiesta más claramente la voluntad y la emoción están representadas con mayor fuerza y tamaño”[118]. Más bien nos encontramos aquí con un manifiesto expresionismo dinámico[119]. La violencia con que el arte se lanza a este estilo expresivo procede del espiritualismo y del activismo del movimiento cluniacense. La dinámica del “barroco románico tardío” está relacionada con Cluny y con el movimiento monástico reformador, lo mismo que el patetismo del siglo XVIII se relaciona con los jesuitas y la Contrarreforma. La plástica como la pintura, las esculturas de Autun y Vézelay, Moissac y Souillac, como las figuras de los evangelistas del *Evangeliario de Amiens* y del de Otón III, expresan el mismo espíritu de ascética reforma, la misma atmósfera apocalíptica de Juicio Final. Los profetas y los apóstoles, esbeltos, frágiles, devorados por la llama de su fe, que en los tímpanos de las iglesias rodean a Cristo, los elegidos y bienaventurados, los ángeles y los santos del Juicio Final y de las Ascensiones, son otros santos ascetas espiritualizados, que los creadores de este arte, los piadosos monjes de los monasterios, se proponían como modelos de perfección.

Ya las representaciones escenográficas del arte románico tardío son muchas veces

producto de una fantasía desbordada y visionaria. Pero en las composiciones ornamentales, por ejemplo, en el pilar zoomorfo de la abadía de Souillac, esta fantasía se remonta a los absurdos del delirio. Hombres, animales, quimeras y monstruos se entremezclan en una única corriente de vida pululante y forman un caótico enjambre de cuerpos animales y humanos que, en muchos aspectos, recuerda las líneas enredadas de las miniaturas irlandesas y muestra que la tradición de este viejo arte no se ha apagado todavía, pero, a la vez, que desde los tiempos de su florecimiento todo ha cambiado y, sobre todo, que el rígido geometrismo de la Alta Edad Media ha sido disuelto por el dinamismo del siglo XI.

Sólo ahora aparece fijo y completamente realizado lo que nosotros entendemos por arte cristiano y medieval. Sólo ahora se completa el sentido trascendente de las pinturas y esculturas. Fenómenos como el excesivo alargamiento o los convulsivos gestos de las figuras ya no pueden ser explicados racionalmente, a diferencia de las proporciones antinaturales del arte cristiano primitivo, que se derivaban con una cierta lógica de la jerarquía espiritual de las figuras. En la antigüedad cristiana, la aparición de un mundo trascendental llevó a la deformación de la verdad natural, pero el valor de las leyes naturales permaneció vivo en el fondo. Ahora, por el contrario, estas leyes son completamente abolidas y con ellas cesa también el predominio de la concepción clásica de la belleza. En el arte cristiano primitivo las desviaciones de la realidad natural se mueven siempre dentro de los límites de lo biológicamente posible y de lo formalmente correcto. Ahora tales desviaciones resultan completamente inconciliables con los criterios clásicos de realidad y belleza y, finalmente, “desaparece todo intrínseco valor plástico de las figuras”[120]. En las representaciones, la referencia a lo trascendental es ahora tan predominante que las formas aisladas no poseen ya absolutamente ningún valor inmanente; son sólo símbolo y signo. Ya no expresan el mundo trascendental sólo con medios negativos, es decir, no se refieren a la realidad sobrenatural dejando meramente hiatos en la realidad natural y negando el orden de ésta, sino que describen lo irracional y supramundano de una manera completamente positiva y directa. Si se comparan las figuras incorpóreas y extáticamente convulsionadas de este arte con las robustas y equilibradas figuras de héroes de la Antigüedad clásica, como se ha comparado el *San Pedro* de Moissac, con el *Doríforo*[121], resulta con toda claridad la peculiaridad de la concepción artística medieval. Frente al clasicismo, que se limita exclusivamente a lo corporalmente bello, a lo sensible y viviente y a lo formalmente regular, y que evita toda alusión a lo psíquico y espiritual, el estilo románico aparece como un arte que se interesa única y exclusivamente por la expresión anímica. Las leyes de este estilo no se rigen por la lógica de la experiencia sensible, sino por la visión interior. Este rasgo visionario encierra de la manera más concentrada la explicación del espectral alargamiento, de la actitud forzada, de la movilidad como de marioneta de sus figuras.

La afición del arte románico a la ilustración crece continuamente, y al final es tan grande como su interés por la decoración. La inquietud espiritual se manifiesta en la

continua ampliación del repertorio figurativo, que llega a extenderse al contenido entero de la Biblia. Los nuevos temas, esto es, los temas del Juicio Final y la Pasión, son tan significativos de la peculiaridad de la época como del estilo con que son tratados. El tema capital de la escultura románica tardía es el Juicio Final. Este es el tema que se elige con particular preferencia para los tímpanos de los pórticos. Producto de la psicosis milenarista del fin del mundo, es a la vez la más poderosa expresión de la autoridad de la Iglesia. En él se celebra el juicio de la Humanidad, y ésta, según que la Iglesia acuse o interceda, es condenada o absuelta. El arte no podía imaginar un medio más eficaz para intimidar a los espíritus que este cuadro de infinito pavor y de bienaventuranza eterna. La popularidad del otro gran tema del arte románico, la Pasión, significa una vuelta hacia el emocionalismo, aunque el modo de tratarlo siga moviéndose todavía casi siempre dentro de los límites del viejo estilo, no-sentimental y solemnemente ceremonioso. Los cuadros románicos de la Pasión están a mitad de camino entre la anterior repugnancia a representar la divinidad sufriente y humillada y la posterior insistencia morbosa en las heridas del Salvador. Para los antiguos cristianos, educados todavía en el espíritu de la Antigüedad clásica, la representación del Salvador que moría en la cruz de los criminales era siempre algo penoso. El arte carolingio aceptó, es verdad, la imagen oriental del Crucificado, pero se resistió a representar a Cristo martirizado y humillado; para el espíritu de los señores de aquella época, la sublimidad divina y el sufrimiento corporal eran incompatibles. También en las Pasiones románicas el Crucificado no suele estar pendiente de la cruz, sino que se mantiene en pie en ella y, por regla general, es representado con los ojos abiertos, no raramente con corona, y aun muchas veces vestido[122]. La sociedad aristocrática de aquella época tenia que vencer su repugnancia ante la representación del desnudo, repugnancia que tenía motivos sociales y no sólo religiosos, antes de que pudiera acostumbrarse a la contemplación de Cristo desnudo. El arte medieval evita también, más tarde, mostrar cuerpos desnudos cuando el tema no lo exige expresamente[123]. Al Cristo-Rey-Héroe, que aun en la misma cruz aparece como vencedor de todo lo terreno y perecedero, corresponde lógicamente una imagen de la Virgen que muestra, en lugar de la Madre de Dios representada en su amor y en su dolor, según estamos acostumbrados a verla desde la época gótica, una Reina celestial elevada sobre todo lo humano.

El placer con que el arte románico tardío puede abismarse en la ilustración de una materia épica se manifiesta de la manera más directa en la *Tapicería de Bayeux*, obra que, a pesar de estar destinada a una iglesia, manifiesta una concepción artística distinta de la del arte eclesiástico. Con un estilo admirablemente fluido, con muy variados episodios y con un amor sorprendente por el pormenor realista, narra la historia de la conquista de Inglaterra por los normandos. Se manifiesta en ella una difusa manera de narrar los acontecimientos, que anticipa la composición cíclica del arte gótico, marcadamente contrapuesto a los principios de unidad de la concepción artística románica. Tenemos evidentemente aquí no una obra del arte monacal, sino el producto de un taller más o menos independiente de la Iglesia. La tradición que adscribe los bordados a la reina

Matilde se apoya, sin duda, en una leyenda, pues la obra ha sido realizada evidentemente por artistas experimentados y prácticos en el oficio; pero la leyenda alude, al menos, al origen profano del trabajo. En ningún otro monumento del arte románico podemos obtener una idea tan amplia de los medios de que pudo disponer el arte profano de la época. Ello hace lamentar doblemente la pérdida de otras obras semejantes, en cuya conservación se puso evidentemente menos cuidado que en las del arte eclesiástico. No sabemos qué extensión alcanzó la producción artística profana. Desde luego no debió nunca de aproximarse a la eclesiástica; pero era, por lo menos en la época románica tardía, a la que pertenece la *Tapicería de Bayeux*, más importante de lo que podría suponerse a juzgar por los pocos monumentos conservados.

El retrato, que, por decirlo así, se mueve de manera indecisa entre el arte sagrado y el profano, muestra excelentemente cuán difícil es, basándose en los restos que poseemos, hablar del arte profano de esta época. Entonces no se tenía ninguna comprensión para el retrato individualizado, que acentúa los rasgos personales del modelo. El retrato románico no es más que una parte de la representación ceremonial o del monumento. Lo hallamos o bien en las páginas dedicatorias de los manuscritos de la Biblia o en los monumentos sepulcrales de las iglesias. La pintura dedicatoria, que además de la persona que encargó u ordenó copiar el manuscrito representa también al copista y al pintor[124], abre, no obstante su solemnidad, el camino a un género muy personal, aunque por el momento tratado de forma estereotipada: el autorretrato. La íntima contraposición existente entre los dos estilos aparece todavía más marcada en los retratos escultóricos de las sepulturas. En el primitivo arte sepulcral cristiano la persona del difunto o no aparece en absoluto o se maestra en forma muy discreta. En cambio, en los sepulcros de la época románica se convierte en el tema principal de la representación[125]. La sociedad feudal, que piensa con categorías de casta, se resiste todavía a acentuar los rasgos individuales de la personalidad, pero favorece ya la idea del monumento personal.

8

EL ROMANTICISMO DE LA CABALLERÍA CORTESANA

La aparición del estilo gótico da lugar al cambio más profundo de la historia del arte moderno. El ideal estilístico aún hoy vigente, con sus principios de fidelidad a lo real, de profundidad en el sentimiento, de sensibilidad y sensitividad, tiene en él su origen. Comparado con este nuevo modo de sentir y de expresarse, el arte de la Alta Edad Media no es sólo rígido y embarazado —también parece así el gótico si se lo compara con el Renacimiento—, sino que además resulta tosco y sin encanto. Sólo el gótico vuelve a crear obras artísticas cuyas figuras tienen proporciones normales, se mueven con naturalidad y son, en el sentido propio de la palabra, "bellas". Es cierto que estas figuras no nos permiten olvidar ni por un momento que nos encontramos ante un arte que ha dejado de ser actual hace mucho tiempo, pero forman, al menos en parte, el objeto de un placer directo, que ya no está sencillamente condicionado por consideraciones culturales o religiosas. ¿Cómo se llegó a este radical cambio de estilo? ¿Cómo nació la nueva concepción artística, tan próxima a nuestra sensibilidad de hoy? ¿A qué cambios esenciales, en la economía y en la sociedad, estuvo vinculado el nuevo estilo? No debemos esperar que la respuesta a estas preguntas nos descubra una revolución brusca, pues por distinta que sea en conjunto la época del gótico de la Alta Edad Media, al principio aparece como la simple continuación y conclusión de aquel período de transición que en el siglo XI perturbó el sistema económico y social del feudalismo y el equilibrio estático del arte y de la cultura románicos. De esta época proceden, ante todo, los comienzos de la economía monetaria y mercantil y los primeros signos de la resurrección de la burguesía ciudadana dedicada a la artesanía y el comercio.

Al examinar estas transformaciones, se tiene la impresión de que aquí fuera a repetirse la revolución económica que ya nos es conocida por la Antigüedad y que preparó la cultura de las ciudades comerciales griegas. El Occidente que ahora estaba surgiendo se parece en todo caso más a la Antigüedad, con su economía urbana, que al mundo de la Alta Edad Media. El punto de gravedad de la vida se desplaza ahora, como ocurrió en su momento en la Antigüedad, de la campiña a la ciudad; de ésta provienen otra vez todos los estímulos y en ella vuelven de nuevo a confluir todos los caminos. Hasta ahora eran los monasterios las etapas conforme a las cuales se hacía el plan de un viaje; de ahora en adelante son otra vez las ciudades el punto de encuentro y el lugar donde uno se pone en contacto con el mundo. Las ciudades de este momento se diferencian de las *poleis* de la Antigüedad ante todo en que estas últimas eran principalmente centros administrativos y políticos, mientras que las ciudades de la Edad Media lo son casi exclusivamente del intercambio de mercancías y en ellas la dinamización de la vida se realiza de forma más rápida y radical que en las comunidades urbanas del mundo antiguo.

Es difícil dar una respuesta a la pregunta acerca del origen directo de esta nueva vida urbana, es decir, acerca de qué fue primero, si el aumento de la producción industrial y la ampliación de la actividad de los comerciantes, o la mayor riqueza en medios monetarios y la atracción hacia la ciudad. Es igualmente posible que el mercado se ampliara porque hubiera aumentado la capacidad de compra de la población, y el florecimiento de la artesanía se hiciese posible por haberse acrecentado la renta territorial[126], o que la renta de la tierra aumentara a consecuencia de los nuevos mercados y de las nuevas y acrecentadas necesidades de las ciudades. Pero fuera como fuera la evolución en cada caso, desde el punto de vista de la cultura tuvo una importancia decisiva la creación de dos nuevas clases profesionales: la de los artesanos y la de los comerciantes[127]. Ya antes había, desde luego, artesanos y comerciantes, y un taller de artesanía propio lo encontramos no sólo en cada predio y en cada corte feudal, en las explotaciones monacales y en los talleres domésticos episcopales —en una palabra, no sólo en el marco de las economías domésticas cerradas—, sino también en la población campesina, una parte de la cual, ya desde muy pronto, fabricó productos de artesanía para el mercado libre. Esta pequeña artesanía rústica no constituía, sin embargo, una producción regular, y en la mayoría de los casos sólo se ejercitaba cuando la pequeña finca no bastaba para mantener una familia[128]. Y en lo que se refiere al intercambio de bienes, éste consistía en un comercio puramente ocasional. Las gentes compraban y vendían según su necesidad y la ocasión, pero no existían comerciantes profesionales o, en todo caso, eran aislados y sólo se dedicaban al comercio con lejanos países; no había, desde luego, grupos cerrados que pudiéramos designar como clase mercantil. Ordinariamente los mismos que producían las mercancías cuidaban de venderlas. A partir del siglo XII hay, empero, junto a estos productores primitivos, una clase de artesanos no sólo existente por sí, sino urbana, y que trabaja regularmente, y otra de comerciantes especializada y concentrada como una verdadera clase profesional.

En el sentido de los estadios económicos de Bücher, "economía urbana" significa "producción por encargó", esto es, fabricación de bienes que no se consumen dentro de la economía en que son producidos, en oposición a la primitiva producción para las propias necesidades. Se diferencia del estadio siguiente —la "economía nacional"— en que el cambio de bienes se realiza todavía en forma de "intercambio directo", esto es, que generalmente los bienes pasan de manera directa de la economía productora a la consumidora, y en general no realiza la producción para almacenarla ni para el mercado libre, sino sólo por encargo directo y para consumidores determinados, conocidos del productor. Encontramos aquí ya la primera etapa del proceso de distanciamiento de la producción con respecto al consumo inmediato, pero nos hallamos a gran distancia todavía de aquel carácter completamente abstracto de la producción de mercancías, en el cual la mayoría de las veces los productos tienen que pasar por toda una serie de manos antes de llegar al consumidor. Esta diferencia fundamental entre la "economía urbana" medieval y la moderna economía urbana, según Bücher, a la efectiva situación histórica, y en lugar de

una pura “producción por encargo”, que, desde luego, tampoco existe en la Edad Media, suponemos que entre el artesano y el cliente existía simplemente una relación más inmediata que la moderna, y no perdemos de vista que el productor no se encontraba todavía, como ocurre más tarde, enfrentado con un mercado completamente desconocido e indeterminado. Esta característica del modo de producción “urbano” repercute, desde luego, también en el arte, y produce, por una parte, en oposición al período románico, una mayor independencia del artista, pero, por otra, a diferencia de lo que ha ocurrido en la época moderna, no permite la aparición del artista desconocido, ajeno al público, que crea en el vacío de la intemporalidad.

El “riesgo del capital”, que constituye la verdadera diferencia entre la producción por encargo y la destinada al almacenamiento, lo corre todavía casi sólo el comerciante, que depende en grado extremo de los azares de un mercado incalculable. El comerciante representa el espíritu de la economía monetaria en su forma más pura y es el tipo más progresivo de la sociedad moderna, orientada al beneficio y a la ganancia. A él hay que atribuir ante todo que, junto a la propiedad territorial, única forma de riqueza hasta entonces, surja una nueva manera de enriquecimiento: el capital móvil del negocio. Hasta entonces los metales nobles eran atesorados casi sólo en la forma de objetos de uso, es decir, de copas y bandejas de oro y plata. El poco dinero acuñado que existía, y que estaba generalmente en posesión de la Iglesia, no circulaba; nadie pensaba en absoluto en hacerlo producir. Los monasterios, que fueron los precursores de la economía racional, prestaban dinero a alto interés[129], pero éstos eran sólo negocios ocasionales. El capital financiero, en la medida en que puede hablarse de él en la Alta Edad Media, era estéril. Fue el comercio el primero en poner de nuevo en movimiento el capital estéril y muerto. Por él, el dinero se convierte no sólo en el medio general de cambio y pago, no sólo en la forma favorita de la acumulación de fortuna, sino que comienza también a “trabajar”, se vuelve otra vez productivo. Esto, de una parte, al servir para adquirir materias primas e instrumentos y para hacer posible el almacenamiento de géneros para la especulación; de otra, al servir de base a negocios de crédito y transacciones bancarias. Pero con ello aparecen también los primeros rasgos característicos de la mentalidad capitalista[130]. La movilización de la propiedad, su mayor facilidad para ser cambiada, su transferibilidad y posibilidad de acumularse hacen a los individuos más libres de las dependencias naturales y sociales en que habían nacido. Los individuos ascienden más fácilmente de una clase social a otra y sienten más placer y más ánimo que antes para hacer valer su propia personalidad. El dinero, que hace mensurables, cambiables y abstractos los valores, que despersonaliza y neutraliza la propiedad, hace también que la pertenencia de los individuos a los distintos grupos sociales dependa del factor abstracto e impersonal de su poder financiero, continuamente variable, y con ello elimina fundamentalmente la rígida delimitación de las castas sociales. El prestigio social que se rige por el dinero que se posee, va en general ligado a la nivelación de las gentes, convertidas en meros competidores económicos. Y como la adquisición del dinero depende de aptitudes

puramente personales —inteligencia, aptitud para los negocios, sentido de la realidad, habilidad en las combinaciones— y no del nacimiento, la clase y los privilegios, el individuo adquiere cada vez más por sí mismo el valor que ha perdido al pertenecer a una determinada capa social. Ahora son las cualidades intelectuales, y no las irracionales del nacimiento y de la educación, las que confieren el prestigio.

La economía monetaria de las ciudades amenaza con causar la ruina a todo el sistema económico feudal Cada predio feudal era, como ya sabemos, una economía sin mercados que, a causa de la invendibilidad de sus productos, se limitaba a producir para sus propias necesidades. Pero tan pronto como surgió una posibilidad de valorizar los productos sobrantes, la economía improductiva, sin ambiciones, tradicionalista, adquirió nueva vida. Se dio el paso hacia métodos de producción más intensivos y racionales, y todo fue orientado a producir más de lo que se necesitaba. Como la participación de los propietarios en los productos de sus bienes estaba más o menos limitada por la tradición y la costumbre, el exceso de producción beneficiaba, en primer lugar, a los campesinos. Mientras tanto, la necesidad de dinero aumentaba en los señores de día en día, y no sólo a consecuencia de la subida de precios, que iba esencialmente unida al desarrollo del comercio, sino también a consecuencia de la tentadora oferta de artículos siempre nuevos y más caros. Estas exigencias fueron creciendo de manera exorbitante desde fines del siglo XI. El gusto se refinó extraordinariamente en materia de vestidos, armas y vivienda; ahora la gente ya no se conformaba con cosas simples y útiles sin pretensiones; quería que cada artículo de uso fuese un objeto de valor. Siendo estacionaria la renta de la nobleza terrateniente, esta situación produjo dificultades económicas, cuya única solución, por de pronto, fue la colonización de las partes hasta entonces no cultivadas de los terrenos. Los propietarios procuran ante todo arrendar las parcelas disponibles, entre otras aquéllas que habían quedado libres por la huida de los campesinos, y, por otra parte, transformar los antiguos pagos en especie en pagos en dinero. Pues, por un lado, necesitan principalmente dinero, y, por otro, van viendo cada vez más claro que en esta época de racionalismo incipiente la explotación de las tierras mediante siervos muchas veces no es ya rentable. Cada vez se convencen más de que el trabajador libre rinde mucho más que el siervo, y que las gentes toman de mejor gana cargas mayores, pero determinadas de antemano, que cargas indeterminadas, aunque sean en sí menores[131]. Por lo demás, los señores saben muy bien sacar todo el provecho posible a la crítica situación en que se encuentran. Con la liberación de los campesinos no sólo logran arrendatarios que rinden más que rendían los siervos, sino que consiguen además sumas considerables por la concesión de la libertad. Aun así, muchas veces no logran salir de apuros y, para mantenerse al paso de los tiempos, tienen que tomar préstamo sobre préstamo y, al fin, enajenar en partes sus bienes, incluso a los burgueses, deseosos de hacer compras y bien capaces de pagarlas.

Con la adquisición de estos bienes la burguesía pretende ante todo asegurar su posición en la sociedad, que es todavía muy incierta. La propiedad territorial debe servirle como de puente para escalar los estratos más altos de la sociedad. Pues, en esta época, el

comerciante o artesano desgajado de la tierra es un fenómeno verdaderamente problemático. Está, en cierto modo, en el medio, entre la nobleza y los campesinos. Por una parte, es libre, como sólo lo es el noble; por otra, es de origen plebeyo, como el último de los villanos. A pesar de su libertad, está incluso, en cierto modo, por debajo del campesino y, a diferencia de éste, es considerado como un desarraigado y un *déclassé*[132]. En una época en la que la única legitimación válida es la relación personal con la tierra, el burgués vive en un predio que no le pertenece, que no cultiva y que está dispuesto en todo momento a abandonar. Disfruta, desde luego, privilegios que hasta entonces sólo había tenido la nobleza terrateniente, pero debe comparárselos con su dinero. Tiene independencia material y a veces disfruta de un bienestar mayor que muchos de los nobles, pero no sabe gastar la riqueza conforme a las reglas de la vida aristocrática; es un nuevo rico. Despreciado y envidiado por unos y otros, tanto por la nobleza como por los campesinos, ha de pasar mucho tiempo antes de que consiga salir de esta desagradable situación. Hasta el siglo XIII no logra la burguesía ciudadana ser considerada como una clase que, aunque todavía no es plenamente respetable, de alguna manera merece atención. Desde ese momento, como *tercer estado*, que determinará el curso de la historia moderna y dará su importancia al Occidente, está en la vanguardia de la evolución social. Desde la constitución de la burguesía como clase hasta el fin del antiguo régimen la estructura de la sociedad occidental ya no cambia mucho[133], pero durante ese lapso todos los cambios son debidos a la burguesía.

La consecuencia inmediata de la aparición de una economía urbana y comercial es la tendencia hacia la nivelación de las antiguas diferencias sociales. El dinero, empero, introduce nuevos antagonismos. Al principio el dinero sirve de puente entre las clases que estaban separadas por los privilegios del nacimiento. Después se convierte en medio de diferenciación social y conduce a la división en clases de la misma burguesía, que en los comienzos era todavía unitaria. Los antagonismos de clase de aquí provenientes se sobreponen, cruzan o exacerban las antiguas diferencias. Todas las gentes de la misma profesión o de parecida situación económica —por una parte, los caballeros, los clérigos, los campesinos, los comerciantes y artesanos; por otra, los comerciantes más ricos y los más pobres, los poseedores de talleres grandes y pequeños, los maestros independientes y los oficiales que de ellos dependen— son, de un lado, iguales entre sí en dignidad y en nacimiento, y, de otro, en cambio, se enfrentan como antagonistas implacables. Estos antagonismos de clase poco a poco se van sintiendo con más fuerza que las antiguas distinciones entre los estratos sociales. Por fin, toda la sociedad se encuentra en un estado de fermentación; los antiguos límites se vuelven borrosos, los nuevos se agudizan, pero cambian continuamente. Entre la nobleza y los campesinos no libres se ha intercalado una nueva clase que recibe refuerzos de ambas partes. El abismo existente entre libres y siervos ha perdido su antigua profundidad; los siervos han pasado, en parte, a ser arrendatarios; en parte han huido a la ciudad y se han convertido en jornaleros libres. Por primera vez se encuentran en situación de disponer libremente de sí mismos y hacer

contratos de trabajo[134].

La introducción de los jornaleros en dinero, en lugar de los antiguos pagos en especie, trae consigo libertades nuevas completamente inimaginables hasta entonces. Aparte de que ahora el trabajador puede gastar su jornal a capricho —esta ventaja tenía que realzar esencialmente la conciencia de sí mismo—, puede también procurarse más fácilmente que antes tiempo libre y está en condiciones de dedicar sus ocios a lo que le plazca[135]. Las consecuencias de todo esto fueron incalculables en el aspecto cultural, si bien el influjo directo de los elementos plebeyos sólo poco a poco logra imponerse en la cultura y no al mismo tiempo en todos los campos. Aparte de ciertos géneros literarios, como, por ejemplo, el *fabliau*, la poesía sigue estando exclusivamente dirigida a las clases más altas. Existen, desde luego, poetas de origen burgués, y precisamente en las cortes, pero en la mayoría de los casos no son más que los portavoces de la caballería y los representantes del gusto aristocrático. El burgués aislado apenas cuenta nada como patrono comprador de obras de las artes figurativas, pero la producción de tales obras está casi por completo en manos de artistas y artesanos burueses. Y, corporativamente, en cuanto municipio, la burguesía tiene también como “público” un peso importante en el arte, es decir, en la disposición de la forma de las iglesias y de las construcciones municipales monumentales.

El arte de las catedrales góticas es urbano y burgués; lo es, en primer lugar, en contraposición al románico, que era un arte monástico y aristocrático; lo es también en el sentido de que los laicos tienen un papel cada vez mayor en la construcción de las grandes catedrales y, por consiguiente, disminuye en proporción la influencia artística del clero[136]; finalmente, porque estas construcciones de iglesias son inimaginables sin la riqueza de las ciudades y porque ningún príncipe eclesiástico hubiera podido sufragarlas con sólo sus medios. Pero no sólo el arte de las catedrales delata las huellas de la mentalidad burguesa, sino que toda la cultura caballeresca es, en cierto modo, un compromiso entre el antiguo sentimiento feudal y jerárquico de la vida y la nueva actitud burguesa y liberal. El influjo de la burguesía se expresa de la manera más sorprendente en la secularización de la cultura. El arte no es ya el lenguaje misterioso de una pequeña capa de iniciados, sino un modo de expresión comprendido casi por todos. El cristianismo no es ya una pura religión de clérigos, sino que se va convirtiendo, cada vez de manera más decidida, en una religión popular. En lugar de los elementos rituales y dogmáticos pasa a ocupar el primer plano su contenido moral[137]. La religión se hace más humana y más emocional. También en la tolerancia para con el “noble pagano” —fenómeno que es uno de los pocos efectos tangibles de las Cruzadas— se expresa la nueva religiosidad, más libre, pero más íntima, de la época. La mística, las Ordenes mendicantes y las herejías del siglo XII son otros tantos síntomas del mismo proceso.

La secularización de la cultura se debe, en primer lugar, a la existencia de la ciudad como centro comercial. En la ciudad, a la que acuden gentes de todas partes y donde los comerciantes de países lejanos y aún exóticos intercambian sus géneros y también sus

ideas, se realiza un intercambio intelectual que tuvo que ser desconocido a toda la Alta Edad Media. Con el tráfico internacional florece también el comercio artístico[138]. Hasta entonces el cambio de propiedad de las obras de arte, ante todo de manuscritos miniados y de productos de las artes industriales, se había realizado en forma de regalos ocasionales o mediante ejecución de encargos directos especiales. A veces objetos artísticos pasaban de un país a otro mediante simple sustracción. Así, por ejemplo, trasladó Carlomagno columnas y otras partes de edificios de Rávena a Aquisgrán. Desde el siglo XII se establece un comercio más o menos regular de arte entre Oriente y Occidente, Mediodía y Norte, en el cual la parte septentrional del Occidente se limita casi por completo a importar. En todos los terrenos de la vida se puede observar un universalismo, una tendencia internacional y cosmopolita que remplaza el viejo particularismo. En contraste con la estabilidad de la Alta Edad Media, una gran parte de la población se halla ahora en constante movimiento: los caballeros emprenden cruzadas, los creyentes realizan peregrinaciones, los comerciantes viajan de una ciudad a otra, los campesinos abandonan su gleba, los artesanos y artistas van de logia en logia, los maestros escolares se trasladan de Universidad en Universidad, y entre los estudiantes vagabundos surge ya algo así como un romanticismo apicarado.

Aparte de que el trato entre gentes de diversas tradiciones y costumbres suele traer consigo el debilitamiento de las tradiciones, creencias y hábitos mentales de una y otra parte, la educación que necesitaba ahora un comerciante era tal, que había de conducir necesariamente a la progresiva emancipación de la tutela espiritual de la Iglesia. Es verdad que al menos al principio los conocimientos que presuponía el ejercicio del comercio —escribir, leer y contar— eran suministrados por clérigos, pero nada tenían que ver con la educación de los clérigos, ni con la gramática latina y la retórica. El comercio con el exterior exigía incluso algún conocimiento de lenguas, pero no de latín. La consecuencia fue que por todas partes la lengua vulgar logró acceso a las escuelas de latín, que ya en el siglo XII existían en todas las grandes ciudades[139]. La enseñanza de la lengua vulgar trajo consigo la desaparición del monopolio educativo de los eclesiásticos y la secularización de la cultura, y finalmente condujo a que en el siglo XIII hubiera ya seglares cultos que no sabían latín[140].

El cambio de estructura social del siglo XII reposa en último extremo en el hecho de que las clases profesionales se sobreponen a las clases de nacimiento. También la caballería es una institución profesional, si bien después se convierte en una clase hereditaria. Primitivamente no es más que una clase de guerreros profesionales, y comprende en sí elementos del más vario origen. En los primeros tiempos también los príncipes y barones, los condes y los grandes terratenientes habían sido guerreros, y fueron premiados con sus propiedades ante todo por la prestación de servicios militares. Pero entre tanto aquellas donaciones habían perdido sus efectos obligatorios, y el número de los señores miembros de la antigua nobleza adiestrados en la guerra se redujo tanto, o era ya tan pequeño desde el principio, que no bastaba para atender las exigencias de las

interminables guerras y luchas. El que quería ahora hacer la guerra —¿y cuál de los señores no la quería?— debía asegurarse el apoyo de una fuerza más digna de confianza y más numerosa que la antigua leva. La caballería, en gran parte salida de las filas de los *ministeriales*, se convirtió en este nuevo elemento militar. La gente que encontramos al servicio de cada uno de los grandes señores comprendía los administradores de fincas y propiedades, los funcionarios de la corte, los directores de los talleres del feudo y los miembros de la comitiva y de la guardia, principalmente escuderos, palafreneros y suboficiales. De esta última categoría procedió la mayor parte de la caballería. Casi todos los caballeros eran, por tanto, de origen servil. El elemento libre de la caballería, bien distinto de los *ministeriales*, estaba integrado por descendientes de la antigua clase militar, los cuales, o no habían poseído jamás un feudo, o habían descendido nuevamente a la categoría de simples mercenarios. Pero los *ministeriales* formaban por lo menos las tres cuartas partes de la caballería[141], y la minoría restante no se distinguía de ellos, pues la conciencia de clase caballeresca no se dio ni entre los guerreros libres ni entre los serviles hasta que se concedió la nobleza a los miembros de la comitiva. En aquel tiempo sólo existía una frontera precisa entre los terratenientes y los campesinos, entre los ricos y la “gente pobre”, y el criterio de nobleza no se apoyaba en determinaciones jurídicas codificadas, sino en un estilo de vida nobiliario[142]. En este aspecto no existía diferencia alguna entre los acompañantes libres o serviles del noble señor; hasta la constitución de la caballería ambos grupos formaban, meramente parte de la comitiva.

Tanto los príncipes como los grandes propietarios necesitaban guerreros a caballo y vasallos leales; pero éstos, teniendo en cuenta la economía natural, entonces dominante, no podían ser recompensados más que con feudos. Lo mismo los príncipes que los grandes propietarios estaban dispuestos en todo caso a conceder todas aquellas partes de sus posesiones de que pudieran prescindir con tal de aumentar el número de sus vasallos. Las concesiones de tales feudos en pago de servicios comienzan en el siglo XI; en el siglo XIII el apetito de los miembros del séquito de poseer tales propiedades en feudo está ya suficientemente saciado. La capacidad de ser investido con un feudo es el primer paso de los *ministeriales* hacia el estado nobiliario. Por lo demás, se repite aquí el conocido proceso de la formación de la nobleza. Los guerreros, por servicios prestados o que han de prestar, reciben para su mantenimiento bienes territoriales; al principio no pueden disponer de estas propiedades de manera completamente libre[143], pero más tarde el feudo se hace hereditario y el poseedor del feudo se independiza del señor feudal. Al hacerse hereditarios los bienes feudales, la clase profesional de los hombres de la comitiva se transforma en la clase hereditaria de los caballeros. Sin embargo, siguen siendo, aun después de su acceso al estado nobiliario, una nobleza de segunda fila, una baja nobleza que conserva siempre un aire servil frente a la alta aristocracia. Estos nuevos nobles no se sienten en modo alguno rivales de sus señores, en contraste con los miembros de la antigua nobleza feudal, que son todos en potencia pretendientes a la Corona y representan un peligro constante para los príncipes. Los caballeros, a lo sumo, pasan a servir al partido

enemigo si se les da una buena recompensa. Su inconstancia explica el lugar preeminente que se concedía a la fidelidad del vasallo en el sistema ético de la caballería.

El hecho de que las barreras de la nobleza se abran y que el pobre diablo integrante de una comitiva que posee un pequeño señorío pertenezca en lo sucesivo a la misma clase caballeresca que su rico y poderoso señor feudal, constituye la gran novedad de la historia social de la época. Los *ministeriales* de ayer, que estaban en un escalón social más bajo que los labradores libres, son ahora ennoblecidos y pasan de uno de los hemisferios del mundo medieval —el de los que no tienen derecho alguno— al otro, al hemisferio ambicionado por todos, al hemisferio de los privilegiados. Considerando desde esta perspectiva, el nacimiento de la nobleza caballeresca aparece simplemente como un aspecto del movimiento general de la sociedad, de la aspiración general a elevarse, aspiración que transforma a los esclavos en burgueses y a los siervos de la gleba en jornaleros libres y arrendatarios independientes.

Si, como parece, los *ministeriales* constituyeron efectivamente la inmensa mayoría de la caballería, en la mentalidad de esta clase tuvo que influir el carácter social y el contenido de toda la cultura caballeresca[144]. A finales del siglo XII y principios del XIII la caballería comienza a convertirse en un grupo cerrado, inaccesible desde fuera. En lo sucesivo, solamente los hijos de caballeros pueden llegar a ser caballeros. Ahora no son suficientes, para ser considerado noble, ni la capacidad de recibir un feudo ni el elevado estilo de vida; se precisan ya unas condiciones estrictas y todo el ritual necesario para ser investido solemnemente con la condición de caballero[145]. El acceso a la nobleza queda nuevamente entorpecido, y probablemente no nos equivocamos al suponer que fueron precisamente los nuevos flamantes caballeros los que defendieron más tenazmente este exclusivismo. De cualquier modo, el momento en que la caballería se convierte en una casta guerrera hereditaria y exclusiva es uno de los momentos decisivos en la historia de la nobleza medieval e, indudablemente, el más importante de la historia de la caballería. Ello es así no sólo porque de ahora en adelante la caballería forma parte integrante de la nobleza, y además la mayoría absoluta, sino también porque ahora por primera vez el ideal de clase caballeresca, la conciencia y la ideología de clase de la nobleza se perfeccionan, y ello precisamente por obra de los caballeros. En cualquier caso, es ahora cuando los principios de conducta y el sistema ético de la nobleza adquieren aquella claridad y aquella intransigencia que nos son conocidos por la épica y la lírica caballerescas.

Es un fenómeno bien conocido, que se repite frecuentemente en la historia de las clases sociales, el que los nuevos miembros de una clase privilegiada son, en sus opiniones sobre la cuestión de los principios de clase, más rigoristas que los viejos representantes de la clase y poseen de las ideas que integran el grupo y lo distinguen de otros una conciencia más fuerte que aquellos que han crecido en estas ideas. El *homo novus* tiende siempre a compensar con creces su propio sentimiento de inferioridad y le gusta hacer hincapié en los presupuestos morales de los privilegios que disfruta. Así

ocurre también en este caso. La nueva caballería procedente de los *ministeriales* es, en las cuestiones que atañen al honor de clase, más rígida e intolerante que la vieja aristocracia de nacimiento. Lo que para ésta aparece como natural y obvio se convierte para los recientemente ennoblecidos en un hecho notable y un problema, y el sentimiento de pertenecer a la clase dominante, del que la vieja nobleza no tiene ya conciencia, constituye para ellos una nueva y gran experiencia[146]. Allí donde el aristócrata de viejo cuño obra de manera casi instintiva y con naturalidad absoluta, el caballero entrevé una tarea especial, una dificultad, la ocasión de realizar un acto heroico y la necesidad de vencerse a sí mismo; entrevé, pues, algo insólito y no natural. E incluso allí donde el gran señor de cuna considera que no vale la pena distinguirse de los demás, el caballero exige de sus compañeros de clase que se distingan a toda costa de los comunes mortales.

El idealismo romántico y el reflexivo heroísmo "sentimental" de la caballería son un idealismo y un heroísmo de "segunda mano" y tienen su origen, sobre todo, en la ambición y en la premeditación con que la nueva nobleza desarrolla su concepto del honor de clase. Todo su celo es, simplemente, un signo de inseguridad y de debilidad, que la vieja nobleza no conoce, o por lo menos no conoció hasta que sufrió la influencia de la nueva caballería, íntimamente insegura. La falta de estabilidad de la caballería se manifiesta de la manera más expresiva en la ambigüedad de sus relaciones con las formas convencionales de la conducta de la nobleza. De un lado, se aferra a sus superficialidades y exaspera el formalismo de las reglas de conducta aristocráticas, y, de otro, coloca la íntima nobleza de ánimo por encima de la nobleza externa, meramente formal, de nacimiento y del estilo de vida. En su sentimiento de subordinación exagera el valor de las meras formas, pero en su conciencia de que hay virtudes y habilidades que posee en tanta o mayor medida que la vieja aristocracia, rebaja de nuevo el valor de estas formas y de la nobleza de nacimiento.

La exaltación de los sentimientos nobles sobre el origen noble es, al mismo tiempo, un signo de la total cristianización de los guerreros feudales; ésta es resultado de una evolución que conduce, de los toscos hombres de armas de la era de las invasiones, al caballero de Dios de la Plena Edad Media. La Iglesia fomentó con todos los medios a su alcance la formación de la nueva nobleza caballeresca, consolidó su importancia social mediante la consagración que le confería, le confió la salvaguardia de los débiles y los oprimidos y la convirtió en campeona de Cristo, con lo cual la elevó a una especie de dignidad religiosa. El verdadero propósito de la Iglesia era, evidentemente, encauzar el proceso de secularización que partía de la ciudad y que se encontraba en peligro de ser acelerado por los caballeros, en su mayor parte pobres y carentes relativamente de vínculos tradicionales. Pero las tendencias mundanas eran tan fuertes en la caballería que, de hecho, la doctrina de la Iglesia, a pesar de los premios a la ortodoxia, llegó a lo sumo a soluciones de compromiso. Todas las creaciones culturales de la caballería, tanto su sistema ético como su nueva concepción del amor y su poesía, de ella derivada, muestran el mismo antagonismo entre tendencias mundanas y supramundanas, sensuales y

espirituales.

El sistema de las virtudes caballerescas, lo mismo que la ética de la aristocracia griega, está en su totalidad impregnado del sentimiento de la χαλοχάγαθία. Ninguna de las virtudes caballerescas se puede conseguir sin fuerza corporal y ejercicio físico, y mucho menos, como ocurría con las virtudes del cristianismo primitivo, en oposición a estos valores. En las diversas partes del sistema, que, bien considerado, comprende las virtudes que podríamos llamar estoicas, caballerescas, heroicas y aristocráticas (en el estricto sentido de la palabra), el valor de las dotes físicas y espirituales es distinto, efectivamente, pero en ninguna de estas categorías pierde lo físico enteramente su significación. El primer grupo contiene esencialmente, como, por lo demás, se ha dicho también de todo el sistema[147], los conocidos principios morales antiguos en forma cristianizada. Fortaleza de ánimo, perseverancia, moderación y dominio de sí mismo constituían ya los conceptos fundamentales de la ética aristotélica, y después, en forma más rígida, de la estoica. La caballería las ha tomado simplemente de la Antigüedad clásica, principalmente a través de la literatura latina de la Edad Media. Las virtudes heroicas —sobre todo el desprecio del peligro, del dolor y de la muerte, la observancia absoluta de la fidelidad y el afán de gloria y honor— eran ya altamente apreciadas en los primeros tiempos feudales. La ética caballeresca no ha hecho otra cosa que suavizar el ideal heroico de aquella época y revestirlo con nuevos rasgos sentimentales, pero ha mantenido sus principios. La nueva actitud frente a la vida se expresa, en su forma más pura e inmediata, en las virtudes propiamente "caballerescas" y "señoriales": de un lado, la generosidad para con el vencido, la protección al débil y el respeto a las mujeres, la cortesía y la galantería; de otro, las cualidades que son características también del caballero en el sentido moderno de la palabra: la liberalidad y el desinterés, el desprecio del provecho y las ventajas, la corrección deportiva y el mantenimiento a toda costa del propio decoro.

Sin duda la moral caballeresca de aquel tiempo no era seguramente independiente por completo de la mentalidad de la burguesía emancipada; pero, a través del culto a las nobles virtudes citadas, se opone abiertamente, sobre todo, al espíritu de lucro de la burguesía. La caballería siente amenazada su existencia material por la *economía* monetaria burguesa y se revuelve con odio y desprecio contra el racionalismo económico, contra el cálculo y la especulación, el ahorro y el regateo de los comerciantes. Su estilo de vida, inspirado en el principio de *noblesse oblige*, en su prodigalidad, en su gusto por las ceremonias, en su desprecio de todo trabajo manual y de toda actividad regular de lucro, es totalmente antiburgués.

Mucho más difícil que el análisis histórico del sistema ético caballeresco es la filiación de las otras dos grandes creaciones culturales de la caballería: el nuevo ideal amoroso y la nueva lírica en que éste se expresa. Es evidente, de antemano, que estos dos productos culturales están en estrecha conexión con la vida cortesana. Las cortes son no solamente el telón de fondo en que se desarrollan, sino también el terreno de que brotan. Pero esta vez

no son las cortes reales, sino las pequeñas cortes y las gentes que rodean a los príncipes y señores feudales las que determinan su desarrollo. Este marco más modesto es el que explica, sobre todo, el carácter relativamente más libre, individual y vario de la cultura caballeresca. Todo es aquí menos solemne y menos protocolario, todo es incomparablemente más libre y elástico que en las cortes reales, que constituían en épocas anteriores los centros de la cultura. Naturalmente, también en estas pequeñas cortes existen todavía bastantes estrechos convencionalismos. Cortesano y convencional fueron siempre y son todavía términos equivalentes, pues corresponde a la esencia de la cultura cortesana señalar caminos experimentados y poner fronteras al individualismo arbitrario y rebelde a las formas. También los representantes de esta cultura cortesana más libre deben su especial posición no a peculiaridades que los distinguen de los restantes miembros de la corte, sino a lo que tienen de común con ellos. Ser original significa en este mundo dominado por las formas ser descortés, y esto es inadmisible[148]. Pertenecer al círculo cortesano constituye, de por sí, el premio más alto y el más elevado honor; jactarse de la propia originalidad equivale a despreciar este privilegio. De esta manera, toda la cultura de la época permanece ligada a convencionalismos más o menos rígidos. Lo mismo que se estilizan las buenas maneras, la expresión de los sentimientos e incluso los sentimientos mismos, se estilizan también las formas de la poesía y del arte, las representaciones de la naturaleza y los tropos de la lírica, la “curva gótica” y la sonrisa gentil de las estatuas.

La cultura de la caballería medieval es la primera forma moderna de una cultura basada en la organización de la corte, la primera en la que existe una auténtica comunión espiritual entre el príncipe, los cortesanos y el poeta. Las “cortes de las musas” no sirven ahora sólo a la propaganda de los príncipes, no son simplemente instituciones culturales subvencionadas por los señores, sino organismos complejos en los que aquellos que crean las bellas formas de vida y aquellos que las ponen en práctica, tienden al mismo fin. Pero semejante comunión solamente es posible donde el acceso a las altas capas de la sociedad está abierto para los poetas procedentes de los estratos inferiores, donde entre el poeta y su público existe una amplia semejanza en su forma de vida —semejanza inconcebible según los conceptos anteriores—, y donde cortesanía y falta de cortesanía no sólo significan una diferencia de clases, sino también de educación, y donde no se es de antemano cortés por nacimiento y rango, sino que se llega a serlo por educación y carácter. Es evidente que semejante tabla de valores fue establecida originariamente por una “nobleza profesional” que recordaba todavía cómo había llegado a la posesión de sus privilegios, y no por una nobleza hereditaria que los había poseído desde tiempo inmemorial,[149]. Pero al evolucionar la χαλοχάγαθία caballeresca, es decir, al aparecer el nuevo concepto de la cultura, según el cual los valores estéticos e intelectuales “valen” al mismo tiempo, como valores morales y sociales, surge un nuevo abismo entre la educación secular y la educación clerical. La función de guía, principalmente en la poesía, pasa del clero, que es unilateral espiritualmente, a la caballería. La literatura monacal pierde su papel de guía en la evolución histórica y el monje deja de ser la figura representativa de la época. Su figura

típica es ahora el caballero, tal como se le representa en el *Caballero de Bamberg*, noble, orgulloso, despierto, perfecta expresión de la cultura física y espiritual.

La cultura cortesana medieval se distingue de toda otra cultura cortesana anterior —e incluso de la de las cortes reales helenísticas, ya fuertemente influidas por la mujer[150]— en que es una cultura específicamente femenina. Es femenina no sólo en cuanto que las mujeres intervienen en la vida intelectual de la corte y contribuyen a la orientación de la poesía, sino, también, porque en muchos aspectos los hombres piensan y sienten de manera femenina. En contraste con los antiguos poemas heroicos e incluso con las *chansons de geste* francesas, que estaban destinadas a un auditorio de hombres, la poesía amorosa provenzal y las novelas bretonas del ciclo del rey Artús se dirigen, en primer lugar, a las mujeres[151]. Leonor de Aquitania, María de Champaña, Ermengarda de Narbona, o como quiera que se llamen las protectoras de los poetas, no son solamente grandes damas que tienen sus "salones" literarios, no son sólo expertas de las que los poetas reciben estímulos decisivos, sino que son ellas mismas las que hablan frecuentemente por boca del poeta.

Y no está dicho todo con decir que los hombres deben a las mujeres su formación estética y moral, y que las mujeres son la fuente, el argumento y el público de la poesía. Los poetas no sólo se dirigen a las mujeres, sino que ven también el mundo a través de los ojos de ellas. La mujer, que en los tiempos antiguos era simplemente propiedad del hombre, botín de guerra, motivo de disputa, esclava, y cuyo destino estaba sujeto aún en la Alta Edad Media al arbitrio de la familia y de su señor, adquiere ahora un valor incomprensible a primera vista. Pues aunque la superior educación de la mujer se pueda explicar por el hecho de que el hombre se veía obligado a ocuparse constantemente en el quehacer guerrero y por la progresiva secularización de la cultura, quedaría todavía por explicar cómo la mera educación disfruta de una consideración tan alta que las mujeres dominan por medio de ella la sociedad. Tampoco la nueva jurisprudencia, que en determinados casos prevé la sucesión en el trono de las hijas y el traspaso de grandes feudos a manos de mujeres, y que puede haber contribuido, en general, al elevado prestigio del sexo femenino[152], ofrece una explicación completamente satisfactoria. Finalmente, la concepción caballeresca del amor no puede ser propuesta como una explicación, pues no es la premisa, sino justamente un síntoma de la nueva posición que la mujer ocupa en la sociedad.

La poesía caballeresca cortesana no ha descubierto el amor, pero le ha dado un sentido nuevo. En la antigua literatura greco-romana, especialmente desde finales del período clásico, el motivo amoroso ocupa ciertamente cada vez más espacio, pero nunca consiguió la significación que posee en la poesía cortesana de la Edad Media[153]. La acción de la *Ilíada* gira en torno a dos mujeres, pero no en torno al amor. Tanto Helena como Briseida hubieran podido ser sustituidas por cualquier otro motivo de disputa sin que la obra se hubiera modificado en lo esencial. Es cierto que en la *Odisea* el episodio de Nausica tiene

un cierto valor emocional por sí mismo, pero es simplemente un episodio aislado, y nada más. La relación del héroe con Penélope está todavía en el plano de la *Ilíada*; la mujer es un objeto de propiedad y pertenece al ajuar doméstico. Igualmente, los líricos griegos del período preclásico y clásico tratan siempre del amor sexual; pleno de gozo o de dolor, este amor se centra por completo en sí mismo y no ejerce influencia alguna sobre la personalidad como totalidad. Eurípides es el primer poeta en el que el amor se convierte en tema principal de una acción complicada y de un conflicto dramático. De él toma la comedia antigua y nueva este tema, llegándose por este camino a la literatura helenística donde adquiere, sobre todo en *Los Argonautas*, de Apolonio, determinados rasgos románticos sentimentales. Pero incluso aquí el amor es visto, a lo sumo, como un sentimiento tierno o arrebatadoramente apasionado, pero nunca como principio educativo superior, como fuerza ética y como canal de experiencia de la vida, como ocurre en la poesía de la caballería cortesana. Es sabido cuánto deben Dido y Eneas de Virgilio a los amantes de Apolonio y cuánta significación tienen Medea y Dido, las dos heroínas amorosas más populares de la Antigüedad, para la Edad Media y, a través de ella, para toda la literatura moderna. El helenismo descubrió la fascinación de las historias amorosas y los primeros idilios románticos: las narraciones de Amor y Psique, de Hero y Leandro, de Dafnis y Cloe. Pero, prescindiendo del período helenístico, el amor como motivo romántico no desempeña papel alguno en la literatura hasta la caballería. El tratamiento sentimental de la inclinación amorosa y la tensión que constituye la incertidumbre de si los amantes alcanzan o no la mutua posesión, no fueron efectos poéticos buscados ni en la Antigüedad clásica ni en la Alta Edad Media. En la Antigüedad se tenía preferencia por los mitos y las historias de héroes; en la Alta Edad Media, por las de héroes y de santos; cualquiera que fuese el papel desempeñado por el motivo amoroso en ellas, estaba desprovisto de todo brillo romántico. Incluso los poetas que tomaban en serio el amor participaban, todo lo más, de la opinión de Ovidio, que dice que el amor es una enfermedad que priva del conocimiento, paraliza la voluntad y vuelve al hombre vil y miserable[154].

En contraste con la poesía de la Antigüedad y de la Alta Edad Media, la poesía caballeresca se caracteriza por el hecho de que en ella el amor, a pesar de su espiritualización, no se convierte en un principio filosófico, como en Platón o en el neoplatonismo, sino que conserva su carácter sensual erótico, y precisamente como tal opera el renacimiento de la personalidad moral. En la poesía caballeresca es nuevo el culto consciente del amor, el sentimiento de que debe ser alimentado y cultivado; es nueva la creencia de que el amor es la fuente de toda bondad y toda belleza, y que todo acto torpe, todo sentimiento bajo significa una traición a la amada; son nuevas la ternura e intimidad del sentimiento, la piadosa devoción que el amante experimenta en todo pensamiento acerca de su amada; es nueva la infinita sed de amor, inapagada e inapagable porque es ilimitada; es nueva la felicidad del amor, independiente de la realización del deseo amoroso, y que continúa siendo la suprema beatitud, incluso en el caso del más amargo

fracaso; son nuevos, finalmente, el enervamiento y el afeminamiento, causados en el varón por el amor. El hecho de que el varón sea la parte que corteja, que solicita, significa la inversión de las relaciones primitivas entre los sexos. Los períodos arcaicos y heroicos, en los que los botines de esclavas y los raptos de muchachas eran acontecimientos de todos los días, no conocen el cortejo de la mujer por parte del hombre. El cortejar de amores a la mujer está en oposición también al uso del pueblo; en él, son las mujeres y no los hombres las que cantan las canciones de amor[155]. En las *chansons de geste* son todavía las mujeres las que inician las insinuaciones; sólo a la caballería le parece este comportamiento descortés e inconveniente. Lo cortesano es precisamente el desdeñar por parte de la mujer y el consumirse en el amor por parte del hombre; cortesanos y caballerescos son la infinita paciencia y la absoluta carencia de exigencias en el hombre, el abandono de su voluntad propia y de su propio ser ante la voluntad y el ser superior que es la mujer. Lo cortesano es la resignación ante la inaccesibilidad del objeto adorado, la entrega a la pena del amor, el exhibicionismo y el masoquismo sentimental del hombre. Todas estas cosas, características más tarde del romanticismo amoroso, surgen ahora por vez primera. El amante nostálgico y resignado; el amor que no exige correspondencia y satisfacción, y se exalta más bien por su carácter negativo; el "amor de lo remoto", que no tiene un objeto tangible y definido: con estas cosas comienza la historia de la poesía moderna.

¿Cómo puede explicarse la aparición de este extraño ideal amoroso, aparentemente inconciliable con el espíritu heroico de la época? ¿Puede entenderse que un señor, un guerrero, un héroe reprima todo su orgullo, toda su impetuosa personalidad y mendigue ante una mujer no ya el amor, sino el favor de poder confesar su propio amor, y esté dispuesto a recibir como pago de su devoción y fidelidad una mirada benévola, una palabra amistosa, una sonrisa? Lo extraño de la situación aumenta por el hecho de que es justamente en la tan rigurosa Edad Media en la que el amante confiesa públicamente su inclinación amorosa, nada casta, por cierto, hacia una mujer casada, y de que esta mujer es habitualmente la esposa de su señor y huésped. Pero el colmo de lo extraño de las relaciones se acrecienta cuando el trovador mísero y vagabundo declara este amor a la mujer de su señor y protector, con la misma franqueza y libertad con que lo haría un noble señor, y pide y espera de ella los mismos favores que pedirían príncipes y caballeros.

Cuando se intenta dar solución a este problema se piensa inmediatamente que la promesa de fidelidad y el vasallaje erótico del hombre expresan simplemente los conceptos jurídicos generales del feudalismo, y que la concepción cortesana caballeresca del amor es sólo la transposición de las relaciones de vasallaje político a las relaciones con la mujer. Esta idea de que la servidumbre de amor es una imitación del vasallaje está indicada ya, efectivamente, en los primeros estudios críticos sobre la poesía trovadoresca[156]. Pero la versión particular según la cual el amor cortesano brota simplemente del servicio, y el vasallaje de amor no es más que una metáfora, es más reciente y la formuló por primera vez Eduard Wechssler[157]. En contraposición con la

teoría idealista más antigua sobre el origen del vasallaje, que hacía derivar el factor social del ético y condicionaba la aparición del vínculo feudal no sólo a la inclinación personal del señor hacia el vasallo, sino también a la confianza y la inclinación del vasallo hacia su señor[158], la tesis de Wechssler parte del supuesto de que el "amor", tanto al señor como a la señora, no es otra cosa que la sublimación de su subordinación social. Según esta teoría, la canción amorosa es, simplemente, la expresión del homenaje del vasallo y no es otra cosa que una forma de panegírico político[159]. Efectivamente, la poesía amorosa caballeresca cortesana toma prestadas de la ética feudal no sólo sus formas expresivas, sus imágenes y sus símiles, y el trovador no se declara únicamente siervo devoto y vasallo fiel de la mujer amada, sino que lleva la metáfora hasta el extremo de que él, a su vez, quiere hacer valer sus derechos de vasallo y reclama igualmente fidelidad, favor, protección y ayuda. Es claro que tales pretensiones son simplemente fórmulas convencionales cortesanas.

Se ha dicho que la transferencia de la canción de homenaje desde el señor a la señora se debió, sobre todo, a las largas y repetidas ausencias de los príncipes y barones, complicados en sus correrías guerreras, de sus cortes y ciudades, ausencias en las que el poder feudal era ejercicio por las mujeres. Nada era más natural que el que los poetas que estaban al servicio de tales cortes cantaran en forma cada vez más galante las alabanzas de la señora buscando halagar así la vanidad femenina. La tesis de Wechssler, de que todo el servicio a la dama, o sea, todo el culto cortesano del amor y las formas galantes de la lírica amorosa caballeresca no son realmente obra de los hombres, sino de las mujeres, y que los hombres sólo sirven de instrumento a las mujeres, no se debe rechazar totalmente. El argumento de más peso que se ha opuesto a las teorías de Wechssler es que precisamente el trovador más antiguo, el primero que presentó su declaración de amor como fidelidad de vasallo, el conde Guillermo IX de Poitiers, no era un vasallo, sino un príncipe poderoso. La objeción no es del todo convincente, pues la declaración de vasallaje que en el conde de Poitiers puede haber sido, efectivamente, nada más que una idea práctica, en la mayoría de los trovadores posteriores pudo, o más bien, tuvo que apoyarse en hechos reales. Sin estos fundamentos reales, el hallazgo poético (que, por otra parte, ya en su creador estaba condicionado, si no por circunstancias personales, sí por las condiciones generales de la época) no hubiera podido difundirse tanto y mantenerse tan largo tiempo.

De todas maneras, el modo de expresión de la poesía amorosa caballeresca, se refiera a relaciones auténticas o a relaciones ficticias, aparece, desde el primer momento, como un rígido convencionalismo literario. La lírica trovadora es una "poesía de sociedad", en la que incluso la experiencia real debe encubrirse con las formas rígidas de la moda imperante. Todas las composiciones cantan a la mujer amada en la misma forma, dotada de las mismas gracias, y la representación como encarnación de las mismas virtudes e idéntica belleza; todas las composiciones están integradas por las mismas retóricas, como si todas fueran obra de un solo poeta[160]. El poder de esta moda literaria es tan grande y los convencionalismos cortesanos tan inevitables, que con frecuencia se tiene la impresión

de que el poeta no se refería a una mujer determinada, individualmente caracterizable, sino a una imagen ideal abstracta, y que su sentimiento está inspirado, más que por una criatura viva, por un modelo literario. Esta fue, sin duda, la impresión que principalmente indujo a Wechssler a explicar todo el amor cortesano caballeresco como una ficción y a decir que sólo en casos excepcionales había en los sentimientos descritos en la poesía amorosa una experiencia vivida. En su opinión, lo único real era el elogio de la dama, porque, en la mayoría de los casos, la inclinación amorosa del poeta era sólo una ficción convencional y una fórmula estereotipada de alabanza. Las damas querían ser cantadas y alabadas también por su belleza, pero a nadie le importaba la autenticidad del amor inspirado por esta belleza. El tono sentimental del requerimiento amoroso era "ilusión consciente", juego de sociedad convenido, convencionalismo vacío. Wechssler sostiene que la descripción de auténticos y poderosos sentimientos no hubiera sido grata ni a la señora ni a la sociedad cortesana, pues hubiera ofendido los preceptos del pudor y la contención[161]. Según él, no se puede hablar en absoluto de que la señora correspondiese al amor del trovador, pues, aparte de la diferencia de clase entre la dama y el cantor, la sola apariencia de adulterio hubiera sido duramente castigada por el marido[162]. En la mayoría de los casos, la declaración de amor era para el poeta sólo un pretexto para lamentarse de la crueldad de la dama cantada; pero el reproche mismo era, en realidad, interpretado como un elogio y debía dar testimonio de la conducta irreprochable de la señora[163].

Para demostrar lo insostenible de esta teoría de Wechssler se ha recordado el alto valor artístico de la lírica amorosa y se ha acudido, a la manera de la vieja escuela, al argumento de la autenticidad y de la sinceridad de todo arte verdadero. Pero la cualidad estética e incluso el valor sentimental de una obra de arte están más allá de los criterios de autenticidad o inautenticidad, de espontaneidad o artificio, de experiencia viva o libresca. En ningún caso puede afirmarse propiamente qué es lo que el artista ha sentido realmente, ni si el sentimiento del sujeto receptor corresponde realmente al del sujeto creador. Se dice también que la lírica amorosa no hubiera podido interesar a un público tan amplio si, como afirma Wechssler, no hubiera consistido más que en adulaciones pagadas[164]. Con ello, se menosprecia el poder de la moda en una sociedad cortesana dominada por los convencionalismos, sociedad que, por lo demás, aunque existía en todos los países del Occidente culto, no formaba en parte alguna un público "amplio". En sí, ni el valor artístico ni el éxito de público de la poesía cortesana caballeresca son argumentos contra su carácter ficticio. Con todo, no puede aceptarse sin limitaciones la teoría de Wechssler. El amor caballeresco no es, seguramente, más que una variante de las relaciones de vasallaje, y, como tal, "insincero", pero no es una ficción consciente ni una mascarada intencionada. Su núcleo erótico es auténtico, aunque se disfrace. El concepto del amor y la poesía amorosa de los trovadores fueron demasiado duraderos para tratarse de una mera ficción. La expresión de un sentimiento ficticio no carece de "antecedentes" en la historia de la literatura, como se ha observado[165]; pero el mantenimiento de semejante ficción a lo largo de generaciones si carece de ellos.

Si bien la relación de vasallaje domina toda la estructura social de la época, el hecho de que súbitamente este tema absorbiese todo el contenido sentimental de la poesía para revestirlo con sus formas sería inexplicable sin la elevación de los *ministeriales* al estado caballeresco y sin la nueva posición elevada del poeta en la corte. Las circunstancias económicas y sociales de la caballería —en trance de constitución y en parte desprovista de medios— y la función de este heterogéneo grupo social como fermento de la evolución ayudan a comprender tanto la nueva concepción del amor como la estructura jurídica general del feudalismo. Había muchos caballeros que lo eran por nacimiento, a los que, por ser hijos segundones, no alcanzaba el feudo paterno y andaban por el mundo sin recursos, muchas veces ganándose la vida como cantores errantes o intentando conseguir, donde era posible, un puesto estable en la corte de un gran señor[166]. Una gran parte de los trovadores y de los *Minnesänger* era de origen humilde, pero, dado que un juglar bien dotado que contase con un noble protector podía alcanzar fácilmente el estado caballeresco, la diferencia de origen no tenía gran importancia. Este elemento, en parte empobrecido y desarraigado y en parte de origen humilde, es por naturaleza el representante más avanzado de la cultura caballeresca. Como consecuencia de su pobreza y su condición de desarraigados, se sentían más libres de toda clase de trabas que la vieja nobleza feudal, y podían, sin peligro de perder su prestigio, atreverse a propugnar innovaciones contra las cuales se hubieran levantado innumerables objeciones en una clase fuertemente arraigada. El nuevo culto del amor y el cultivo de la nueva poesía sentimental fueron en su mayor parte obra de este elemento relativamente flotante en la sociedad[167]. Ellos fueron los que en forma de canción amorosa formularon de manera cortesana, pero no totalmente ficticia, su homenaje a la dama y colocaron el servicio de la mujer al lado del servicio del señor; y ellos fueron quienes interpretaron la fidelidad del vasallo como amor y el amor como fidelidad de vasallo. En esta transposición de la situación económica y social a las formas eróticas del amor actuaron también, indudablemente, motivos psicológico-sexuales, pero incluso éstos estaban condicionados sociológicamente.

En todas partes, en las cortes y en los castillos, hay muchos hombres y muy pocas mujeres. Los hombres del séquito, que viven en la corte del señor, son generalmente solteros. Las doncellas de las familias nobles se educan en los conventos y apenas si se consigue verlas. La princesa o la castellana constituye el centro del círculo, y todo gira en torno a ella. Los caballeros y los cantores cortesanos rinden todos homenaje a esta dama noble y culta, rica y poderosa, y, con mucha frecuencia, joven y bella. El contacto diario, en un mundo cerrado y aislado, de un grupo de hombres jóvenes y solteros con una mujer deseable en tantos aspectos, las ternuras conyugales que ellos debían involuntariamente presenciar, y el pensamiento siempre presente de que la mujer pertenece por completo a uno y sólo a uno, tenían que suscitar en este mundo aislado una elevada tensión erótica que, dado que en la mayoría de los casos no podía hallar otra satisfacción, encontraba expresión en la forma sublimada del enamoramiento cortesano.

El comienzo de este nervioso erotismo data del momento en que muchos de estos jóvenes que viven en torno a la señora han llegado de niños a la corte y a la casa y han permanecido bajo la influencia de esta mujer durante los años más importantes para el desarrollo de un muchacho[168]. Todo el sistema de la educación caballeresca favorece el nacimiento de fuertes vínculos eróticos. Hasta los catorce años el muchacho está guiado exclusivamente por la mujer. Después de los años de la infancia, que pasa bajo la protección de su madre, es la señora de la corte la que vigila su educación. Durante siete años está al servicio de esta mujer, la sirve en casa, la acompaña en sus salidas, y es ella quien le introduce en el arte de los modales, de las costumbres y de las ceremonias cortesanas. Todo el entusiasmo del adolescente se concentra sobre esta mujer, y su fantasía configura la forma ideal del amor a imagen suya.

El potente idealismo del amor cortesano caballeresco no puede engañarnos sobre su latente sensualismo ni impedirnos conocer que su origen no es otro que la rebelión contra el mandamiento religioso de la continencia. El éxito de la Iglesia en su lucha contra el amor físico queda siempre bastante lejos de su ideal[169]. Pero ahora, al volverse fluctuantes las fronteras entre los grupos sociales, y con ellas los criterios de los valores morales, la sensualidad reprimida irrumpe con violencia redoblada e inunda no sólo las formas de vida de los círculos cortesanos, sino también en cierta medida las del clero. Apenas hay una época en la historia de Occidente en la que la literatura hable tanto de belleza física y de desnudos, de vestirse y desnudarse, de muchachas y mujeres que bañan y lavan a los héroes, de noches nupciales y cohabitación, de visitas al dormitorio y de invitaciones al lecho, como la poesía caballeresca de la Edad Media, que era, sin embargo, una época de tan rígida moral. Incluso una obra tan seria y de tan altos fines morales como el *Parzival*, de Wolfram, está llena de situaciones cuya descripción toca en lo obsceno. Toda la época vive en una constante tensión erótica. Basta pensar en la extraña costumbre, bien conocida por las historias de torneos, de que los héroes llevasen sobre sí, en contacto con su cuerpo, el velo o la camisa de la mujer amada y el efecto mágico atribuido a este talismán, para tener una idea de la naturaleza de este erotismo.

Nada refleja tan claramente las íntimas contradicciones del mundo sentimental de la caballería como la ambigüedad de su actitud frente al amor, en la que la espiritualidad más alta se une a la sensualidad más intensa. Pero por mucha luz que pueda arrojar el análisis psicológico de esta naturaleza equívoca de los sentimientos, la realidad psicológica, presupone ciertas circunstancias históricas que deben a su vez ser explicadas y que sólo sociológicamente pueden explicarse. El mecanismo psicológico de la vinculación a la mujer de otro y la exaltación de este sentimiento por la libertad con que se confiesa no hubieran podido ponerse en movimiento si no se hubieran debilitado la eficacia de los antiguos tabúes religiosos y sociales, y si la aparición de una nueva aristocracia emancipada no hubiera previamente preparado el terreno en el que las inclinaciones eróticas podían crecer libremente. En este caso, como ocurre frecuentemente, la psicología es simplemente sociología encubierta, no descifrada, no llevada hasta el fin. Pero al

estudiar el cambio de estilo que el advenimiento de la caballería trae consigo en todos los campos del arte y la cultura, la mayoría de los investigadores no se contentan ni con la explicación psicológica ni con la sociología y buscan influjos históricos directos y directas imitaciones literarias.

Una parte de ellos, con Konrad Burdach a la cabeza, quiere señalar un origen árabe a la novedad del amor caballeresco y de la poesía trovadoresca[170]. Existe, efectivamente, toda una serie de motivos que son comunes a la lírica amorosa provenzal y a la poesía cortesana islámica, sobre todo la entusiasta exaltación del amor sexual y el orgullo de la pena amorosa; pero en ninguna parte se nos da una prueba auténtica de que los rasgos comunes —que, por lo demás, están bien lejos de agotar el concepto del amor cortesano caballeresco— le vengan a la poesía trovadoresca de la literatura árabe[171]. Uno de los rasgos fundamentales que hacen aparecer dudoso tal influjo directo es que las canciones árabes se refieren en su mayor parte a las esclavas y en ellas falta totalmente la fusión del concepto de la señora con el de la amada, que es lo que caracteriza la esencia de la concepción caballeresca[172].

Tan insostenible como la tesis árabe es la teoría que busca las fuentes de la concepción del amor en la literatura clásica latina. Porque, por ricas que sean las canciones amorosas provenzales en ciertos motivos, imágenes y conceptos que se remontan a la literatura clásica, sobre todo a Ovidio y a Tibulo, el espíritu de estos poetas paganos les es totalmente ajeno[173]. A pesar de su sensualismo, la poesía amorosa caballeresca es completamente medieval y cristiana, y sigue estando, a pesar de su nueva tendencia a describir sentimientos personales (en marcado contraste con la poesía de la época románica), mucho más lejana de la realidad que el arte de los elegiacos romanos. En éstos encontramos siempre una auténtica experiencia amorosa; en los trovadores, por el contrario, se trata, en parte, como sabemos, simplemente de una metáfora, de un pretexto poético, de una tensión anímica genérica sin apenas objeto verdadero. Pero, por convencional que sea el motivo de que el poeta cortesano caballeresco se sirve para probar la capacidad de resonancia de su ánimo, tanto su éxtasis, que eleva a la mujer al cielo, como la atención que dedica a sus propias emociones y la pasión con que escruta sus personales sentimientos y analiza las vivencias de su corazón, son auténticos y completamente nuevos en relación con la tradición clásica.

La menos convincente de todas las teorías sobre el origen literario de la Urica trovadoresca es la doctrina que la quiere hacer derivar de las canciones populares[174]. Según ella, la forma original de las canciones de amor cortesanas sería una “canción de mayo” popular, la llamada *chanson de la mal mariée*, con el tema consabido de la muchacha casada que una vez al año, en mayo, se libera de las cadenas del matrimonio y toma por un día un amante joven. Salvo la relación de este tema con la primavera, el “preludio descriptivo de la naturaleza” (*Natureingang*)[175] y el carácter adulterino del amor descrito[176], nada corresponde en ella a los motivos de la poesía trovadoresca, e

incluso estos rasgos proceden, según todas las apariencias, de la poesía cortesana, siendo la poesía popular la que los toma de ella. No se encuentra en parte alguna prueba de la existencia de una canción popular con *Natureingang* anterior a la poesía amorosa cortesana[177]. Los defensores de la teoría de la canción popular, sobre todo Gaston Paris y Alfred Jeanroy, aplican, por lo demás, incidentalmente en sus deducciones el mismo método con que los románticos creían poder demostrar la espontaneidad de la "épica popular". En primer lugar, de los documentos literarios conservados, que son relativamente tardíos y no populares, deducen un antiguo y "originario" estadio de poesía popular, y de esta etapa caprichosamente construida, no atestiguada y que probablemente no ha existido jamás, hacen proceder la poesía de la que han partido[178]. A pesar de todo, no resulta increíble por completo que ciertos motivos populares, fragmentos de agudeza popular, proverbios y locuciones se hayan incorporado a la poesía cortesana caballeresca, así como que ésta haya asimilado mucho del "polvillo poético" que andaba diluido en el lenguaje y procedía de la literatura antigua[179]. Pero la hipótesis de que las canciones de amor cortesanas se derivan de las canciones populares no ha sido demostrada y es difícilmente demostrable. Es posible, ciertamente, que en Francia hubiera, incluso con anterioridad a la poesía cortesana, una lírica amorosa popular; pero en cualquier caso se ha perdido por completo, y nada nos autoriza a pensar que las formas refinadas de la poesía amorosa caballeresca, formas escolásticamente complicadas, que se agotan con frecuencia en un juego virtuosista de ideas y sentimientos, sean justamente los restos de aquella poesía popular perdida y evidentemente ingenua[180].

Parece que fue la poesía clerical latina medieval la que ejerció la influencia externa más importante sobre la lírica amorosa cortesana. No puede decirse, empero, que el concepto del amor caballeresco en conjunto haya sido forjado por los clérigos, por más que los poetas laicos hayan tomado de ellos algunos de sus principales elementos. Una tradición clerical precaballeresca del servicio de amor, que se creía poder suponer[181], no ha existido nunca. Las cartas amistosas entre clérigos y monjas revelan, ciertamente, ya en el siglo XI, relaciones auténticamente apasionadas, que oscilan entre la amistad y el amor, y en las que puede reconocerse ya aquella mezcolanza de rasgos espiritualistas y sensualistas bien conocida del amor caballeresco; pero incluso estos documentos no son más que un síntoma de aquella general revolución espiritual que se inicia con la crisis del feudalismo y encuentra su consumación en la cultura cortesana caballeresca. Así, pues, en lo referente a la relación de la lírica amorosa caballeresca con la literatura clerical medieval, se debe hablar de fenómenos paralelos más que de influencias y préstamos[182]. En lo que respecta a la parte técnica de su arte, los poetas cortesanos han aprendido mucho, indudablemente, de los clérigos, y al realizar sus primeros ensayos poéticos tenían en el oído las formas y ritmos de los cantos litúrgicos. Entre la autobiografía eclesiástica de aquella época, que, comparada con los bosquejos autobiográficos anteriores, tiene un carácter completamente nuevo y se podría incluso decir que moderno, y la poesía amorosa caballeresca, existen, asimismo, puntos de contacto, pero incluso esos mismos puntos,

sobre todo la exaltada sensibilidad y el análisis más preciso de los estados de ánimo, están en relación con la transformación social general y la nueva valoración del individuo[183], y proceden, tanto en la literatura sacra como en la profana, de una raíz común histórico-sociológica. El matiz espiritualista del amor cortesano caballeresco es, indudablemente, de origen cristiano; pero trovadores y *Minnesänger* no tuvieron por qué tomarlo de la poesía clerical; toda la vida afectiva de la cristiandad estaba dominada por ese espiritualismo. El culto a la mujer podía fácilmente ser concebido según el modelo del culto cristiano a los santos[184]; derivar, en cambio, el servicio del amor del servicio a la Virgen, hallazgo característico del Romanticismo[185], es algo que carece, por el contrario, de todo fundamento histórico. La veneración a la Virgen está aún poco desarrollada en la Alta Edad Media; en cualquier caso, los comienzos de la poesía trovadoresca son anteriores al culto a la Virgen. Mejor, por tanto, que inspirar el nuevo concepto del amor, es el culto a la Virgen el que adopta las características del amor cortesano caballeresco. Finalmente, tampoco la dependencia con respecto a los místicos, principalmente San Bernardo de Claraval y Hugo de San Víctor, de la concepción caballeresca del amor, es tan inequívocamente segura como se quiere hacer creer[186].

Pero sean cualesquiera sus influencias y determinaciones, la poesía trovadoresca es poesía lírica, opuesta por completo al espíritu ascético jerárquico de la Iglesia. Con ella el poeta profano desplaza definitivamente al clérigo poetizante. Concluye así un período de cerca de tres siglos, en el que los monasterios fueron los únicos centros de la poesía. Incluso durante la hegemonía intelectual del monacato, la nobleza no había dejado nunca de constituir una parte del público literario; pero, frente al anterior papel exclusivamente pasivo del laicado, la aparición del caballero como poeta significa una novedad tan completa que se puede considerar este momento como uno de los cortes más profundos habidos en la historia de la literatura. Naturalmente, no debemos imaginarnos que el cambio social que coloca al caballero a la cabeza del desarrollo cultural fue algo completamente uniforme y general. Junto al trovador caballeresco sigue habiendo, lo mismo que antes, el juglar profesional, a cuya categoría desciende el caballero cuando ha de salir adelante con su arte, pero frente al cual representa una clase aparte. Junto al trovador y el juglar hay, naturalmente, también después de este cambio, el clérigo que sigue poetizando, aunque desde el punto de vista de la evolución histórica no vuelva a desempeñar un papel de guía. Y existen también los *vagantes*, extraordinariamente importantes tanto en el aspecto histórico como en el artístico, que llevan una vida muy semejante a la de los juglares vagabundos y con los que frecuentemente se les confunde. Ellos, sin embargo, orgullosos de su educación, buscan ansiosamente distinguirse de sus más bajos competidores. Los poetas de la época se distribuyen más o menos por todas las clases de la sociedad; hay entre ellos reyes y príncipes (Enrique VI, Guillermo de Aquitania), miembros de la alta nobleza (Jaufré Rudel, Bertran de Bron), de la pequeña nobleza (Walter von der Vogelweide), *ministeriales* (Wolfram de Eschenbach), juglares burgueses (Marcabrú, Bernart de Ventadour) y clérigos de todas las categorías. Entre los

cuatrocientos nombres conocidos de poetas hay también diecisiete mujeres.

Desde la aparición de la caballería, las antiguas narraciones heroicas abandonan las ferias, los pórticos de las iglesias y las posadas, y vuelven nuevamente a escalar las clases más altas, encontrando en todas las cortes un público interesado. Con ellos los juglares vuelven a ser estimados altamente. Naturalmente, quedan muy por debajo del caballero poeta y del clérigo, que no quieren ser confundidos con ellos, como los poetas y actores del teatro de Dioniso en Atenas no querían ser confundidos con los mimos, ni los *skop* de la época de las invasiones, con los bufones. Pero entonces los poetas de distintas clases sociales manejaban, en general, asuntos diversos, y con esto se distinguían unos de otros. Ahora, por el contrario, que el trovador trata la misma materia que el juglar, tiene que intentar elevarse como el cantor vulgar por el modo de manejar esta materia. El "estilo oscuro" *(trobar clus)*, que se pone ahora de moda, la oscuridad rebuscada y enigmática, la acumulación de dificultades tanto en la técnica como en el contenido, no son otra cosa que un medio que sirve, por un lado, para excluir a las clases bajas e incultas del disfrute artístico de los círculos superiores, y, por otro, para distinguirse del montón de los bufones e histriones. El gusto por el arte difícil y complicado se explica, la mayoría de las veces, por una intención más o menos manifiesta de distinción social: el atractivo estético del sentido oculto, de las asociaciones forzadas, de la composición inconexa y rapsódica, de los símbolos inmediatamente evidentes y que nunca se agotan completamente, de la música difícilmente recordable, de la "melodía que al principio no se sabe cómo ha de terminar", en una palabra, de toda la fascinación de los placeres y los paraísos secretos. La significación de esta tendencia aristocrática de los trovadores y su escuela se puede valorar justamente cuando se piensa que Dante estimaba sobre todos los poetas provenzales a Arnaut Daniel, el más oscuro y complicado[187].

A pesar de su condición inferior, el juglar humilde disfruta de infinitas ventajas por ejercer la misma profesión que el poeta caballeresco; de lo contrario, no se le hubiera consentido hablar públicamente de sí mismo, de sus sentimientos subjetivos y privados, o, para decirlo de otro modo, no se le hubiera consentido pasar de la épica a la lírica. El subjetivismo poético, la confesión lírica y todo el presuntuoso análisis de los sentimientos solamente son posibles como consecuencia de la nueva consideración del poeta. Y sólo porque participaba del prestigio social del caballero podía el poeta hacer valer de nuevo sus derechos de autor y de propiedad sobre su obra. Si el quehacer poético no hubiese sido ejercido también por personas de elevada condición social, no hubiera podido naturalizarse tan pronto la costumbre de nombrarse en las propias obras. Marcabrú lo hace en veinte de sus treinta y una canciones conservadas, y Arnaut Daniel, en casi todas[188].

Los juglares, que se encuentran de nuevo en todas las cortes, y que, en lo sucesivo, forman parte de la comitiva, incluso en las cortes más modestas, eran expertos histriones, cantaban y recitaban. ¿Eran obra suyas las composiciones que recitaban? Al principio, como sus antecesores los mimos, probablemente tuvieron que improvisar con frecuencia,

y hasta la mitad del siglo XII fueron, sin duda alguna, poetas y cantores al mismo tiempo. Más tarde, sin embargo, debió de introducirse una especialización y parece que al menos una parte de los juglares se limitó a la recitación de obras ajenas. Los príncipes y nobles, sin duda, les ayudaban como expertos en la solución de dificultades técnicas. Desde el primer momento, los cantores plebeyos estaban al servicio de los nobles aficionados, y, más tarde, probablemente también los poetas caballeros empobrecidos sirvieron del mismo modo a los grandes señores en sus aficiones. En ocasiones, el poeta profesional que alcanzaba el triunfo recurría a los servicios de juglares más pobres. Los ricos aficionados y los trovadores más ilustres no recitaban sus propias composiciones, sino que las hacían recitar por juglares pagados[189]. Surge así una auténtica división del trabajo artístico, que, al menos al principio, subrayaba fuertemente la distancia social entre el noble trovador y el juglar vulgar. Pero esta distancia disminuye paulatinamente y, como resultado de la nivelación, encontramos, más tarde, sobre todo en el norte de Francia, un tipo de poeta muy semejante ya al escritor moderno: ya no compone poesía para la declamación, sino que escribe libros para leer.

En su tiempo, los antiguos poemas heroicos se cantaban, las *chansons de geste* se recitaban, y, probablemente, todavía la antigua epopeya cortesana se leía en público, pero las novelas de amor y de aventuras se escriben para la lectura privada, sobre todo de las damas. Se ha dicho que este predominio de la mujer en la composición del público lector ha sido la modificación más importante acaecida en la historia de la literatura occidental[190]. Pero tan importante como ella es para el futuro la nueva forma de recepción del arte: la lectura. Sólo ahora, cuando la poesía se convierte en lectura, puede su disfrute convertirse en pasión, en necesidad diaria, en costumbre. Ahora, por vez primera, al convertirse en “literatura”, el disfrute de la poesía no está restringido ya a las horas solemnes de la vida, a las ocasiones extraordinarias y a las festividades, sino que puede convertirse en distracción de cualquier momento. Con esto pierde también la poesía los últimos restos de su carácter sagrado y se torna mera “ficción”, invención en la que no es preciso crear para encontrar en ella un interés estético. Esta es la razón de que Chrétien de Troyes haya sido caracterizado como el poeta que no sólo no cree ya en el auténtico sentido de los misterios de que tratan las leyendas celtas, sino que ni siquiera las comprende. La lectura regular hace que el oyente devoto se convierta en un lector escéptico, pero, al mismo tiempo, en un conocedor experimentado también. Y ahora, por vez primera, con la aparición de estos conocedores, se convierte el círculo de oyentes y lectores en una especie de público literario. La sed de lectura de este público trae consigo, entre otros, también el fenómeno de la efímera literatura de moda, cuyo primer ejemplo es la novela amorosa cortesana.

Frente al recitado y la declamación, la lectura requiere una técnica narrativa completamente nueva: exige y permite el uso de nuevos efectos hasta ahora completamente desconocidos. Por lo común la obra poética destinada al canto o al recitado sigue, en cuanto a su composición, el principio de la mera yuxtaposición: se

compone de cantos, episodios y estrofas aislados, más o menos completos en sí mismos. El recitado puede interrumpirse casi por cualquier parte, y el efecto del conjunto no sufre apenas daño esencial si se pasan por alto algunas de las partes integrantes. La unidad de tales obras no reside en su composición, sino en la coherencia de la visión del mundo y del sentido de la vida que preside todas sus partes. Así está construida también la *Chanson de Roland*[191]. Chrétien de Troyes, en cambio, emplea especiales efectos de tensión, dilaciones, digresiones y sorpresas, que resultan no de las partes aisladas de la obra, sino de la relación de estas partes entre sí de su sucesión y contraposición. El poeta de las novelas cortesanas de amor y aventuras sigue este método no sólo por que, como se ha dicho[192], tiene que habérselas con un público más difícil que el del poeta de la *Chanson de Roland*, sino también porque escribe para lectores y no para oyentes, y, en consecuencia, puede y debe lograr efectos en los que no cabía pensar cuando se trataba de un recitado oral necesariamente breve y con frecuencia interrumpido arbitrariamente. La literatura moderna comienza con estas novelas destinadas a la lectura; esto no sólo porque ellas son las primeras historias románticas amorosas del Occidente, las primeras obras épicas en las cuales el amor desaloja todo lo demás, el lirismo lo inunda todo y la sensibilidad del poeta es el único criterio de la calidad estética, sino porque, parafraseando un conocido concepto de la dramaturgia, son los primeros *récits bien faits*.

El proceso de evolución, que en el periodo de la poesía cortesana arranca del trovador caballeresco y del juglar popular como de dos tipos sociales completamente distintos, lleva primero a una cierta aproximación entre ambos, pero después, a fines del siglo XIII, tiende a una nueva diferenciación, cuyo resultado es, por una parte, el juglar de empleo fijo, el poeta cortesano en sentido estricto, y, por otra, el juglar otra vez decaído y sin protector. Desde que las cortes tienen poetas y cantores estables, que son empleados oficiales de ellas, los juglares errantes pierden la clientela de los altos círculos y se dirigen nuevamente, como en sus orígenes, a comienzos del período caballeresco, al público humilde[193]. Por el contrario, los poetas cortesanos, en contraposición consciente a los juglares vagabundos, tienden a convertirse en auténticos literatos, con todas las vanidades y todo el orgullo de los futuros humanistas. El favor y la liberalidad de los grandes señores no bastan ya a satisfacerlos; presumen ahora de ser los maestros de sus protectores[194]. Pero los príncipes no los mantienen ya sólo para que diviertan a invitados, sino para tenerlos como compañeros, confidentes y consejeros. Son, normalmente, *ministeriales*, como reveía su nombre de *menestrels*. Pero la consideración que disfrutan es mucho más grande de lo que había sido nunca la de los *ministeriales*; son la máxima autoridad en todas las cuestiones de buen gusto, usos cortesanos y honor caballeresco[195]. Son los auténticos precursores de los humanistas y poetas renacentistas, o lo son por lo menos en la misma medida que sus antagonistas, los *vagantes*, a los que Burckhardt atribuye esta función[196].

El *vagans* es un clérigo o un estudiante que anda errabundo como cantor ambulante;

es, pues, un clérigo huido o un estudiante perdulario, esto es, un *déclassé*, un bohemio. Es un producto de la misma transformación económica, un síntoma de la misma dinámica social que dio origen a la burguesía ciudadana y a la caballería profesional, pero presenta ya rasgos importantes del desarraigo social de la moderna intelectualidad. El *vagans* carece de todo respeto para la Iglesia y para las clases dominantes, es un rebelde y un libertino que se subleva, por principio, contra toda tradición y contra toda costumbre. En el fondo es una víctima del equilibrio social roto, un fenómeno de transición que aparece siempre que amplios estratos de población dejan de ser grupos estrechamente cerrados que predominan la vida de todos sus miembros, y se convierten en grupos más abiertos, que ofrecen mayor libertad pero menor protección. Desde el renacimiento de las ciudades y la concentración de la población, y, sobre todo, desde el florecimiento de las universidades, puede observarse un nuevo fenómeno: el proletariado intelectual[197]. También para una parte del clero desaparece la seguridad económica. Hasta ahora la Iglesia había atendido a todos los alumnos de las escuelas episcopales y conventuales, pero ahora que, a consecuencia de la mayor libertad individual y el deseo general de mejora social, las escuelas y las universidades se llenan de jóvenes pobres, la Iglesia no está dispuesta a ocuparse de ellos y a encontrar puestos para todos. Los jóvenes, muchos de los cuales ni siquiera pueden terminar sus estudios, llevan ahora una vida errabunda de mendigos y comediantes. Nada más natural que estén siempre dispuestos a vengarse, con el veneno y la hiel de su poesía, de la sociedad que los abandona.

Los *vagantes* escriben en latín; son, pues, juglares de los señores eclesiásticos, no de los laicos. Por lo demás, no son muy distintas la vida de un estudiante vagabundo y la de un juglar errante. Ni siquiera la diferencia de cultura debió de ser entre ellos tan grande como se piensa en general. En resumen, fuesen clérigos que habían colgado los hábitos o estudiantes perdularios, eran cultos sólo a medias, como los mimos o los juglares[198]. A pesar de todo, sus obras, al menos en su tendencia general, son poesía docta y de clase, que se dirige a un público relativamente restringido y culto. Y aunque con frecuencia estos vagabundos se vean obligados a entretener también a círculos profanos y a poetizar en lenguaje vulgar, se mantienen siempre rigurosamente separados de los juglares vulgares[199].

La poesía de los *vagantes* y la poesía escolar no se pueden distinguir siempre con exactitud[200]. Una parte considerable de la lírica medieval amorosa, escrita en latín, era poesía de estudiantes, y en parte no es otra cosa que mera poesía escolar, es decir, producción poética nacida de la enseñanza. Muchas de las más ardientes canciones de amor fueron simples ejercicios escolares; su fondo de experiencia no puede, por tanto, haber sido muy grande. Pero tampoco esta poesía escolar constituye toda la lírica latina medieval. Hay que admitir que al menos una parte de las canciones báquicas, si no ya de las canciones de amor, han nacido en los conventos. Composiciones, por otra parte, como el *Concilium in Monte Romarici* o la disputa *De Phyllide et Flora* han de atribuirse probablemente al alto clero. De aquí se deduce que casi todas las capas del clero

colaboraron en la poesía latina medieval de argumento profano.

La lírica amorosa de los *vagantes* se distingue de la de los trovadores sobre todo en que habla de las mujeres con más desprecio que entusiasmo, y trata el amor sensual con una inmediatez casi brutal. También esto es un signo de la falta de respeto de los *vagantes* para con todo lo que por convencionalismo merece reverencia, y no, como se ha pensado, una especie de venganza por la continencia, que probablemente no guardaron nunca. En la lírica goliardesca la mujer aparece iluminada por la misma cruda luz de los *fabliaux*. Esta semejanza no puede ser casual, y hace más bien suponer que los *vagantes* contribuyeron a la génesis de toda la literatura misógina y antirromántica. El hecho de que en los *fabliaux* no se perdone a ninguna clase social, ni al monje ni al caballero, ni al burgués ni al campesino, apoya esta Hipótesis. El poeta vagabundo entretiene en ocasiones, si llega el caso, también al burgués, y hasta encuentra en él, a veces, un aliado en su lucha de guerrilla contra los detentadores del poder en la sociedad; pero, a pesar de ello, le desprecia. Sería totalmente falso considerar los *fabliaux*, no obstante su tono irrespetuoso, su forma inculta y su naturalismo crudo, como literatura total y exclusivamente popular y pensar que su público estaba compuesto de elementos puramente burgueses. Los creadores de los *fabliaux* son, efectivamente, burgueses, no caballeros, y su espíritu es igualmente burgués, es decir, racionalista y escéptico, antirromántico y dispuesto a ironizar sobre sí mismo. Pero así como el público burgués se deleita con las novelas caballerescas tanto como con las divertidas historias de su propio ambiente, el público noble escucha también con agrado tanto las procaces narraciones de los juglares como las románticas historias de héroes de los poetas cortesanos. Los *fabliaux* no son literatura específicamente burguesa en el sentido en que los cantos heroicos son literatura clasista de la nobleza guerrera, y las románticas novelas de amor, de la caballería cortesana. Los *fabliaux* son, en todo caso, una literatura aislada y autocrítica, y la autoironía de la burguesía que se expresa en ellas la hace agradable también para las clases superiores. El gusto del público noble por la literatura amena de la clase burguesa no significa, por lo demás, que la nobleza encuentre esta literatura comparable a las novelas caballerescas cortesanas; la encuentra mucho más divertida, como las exhibiciones de los mimos, de los histriones y de los domadores de osos.

En la Baja Edad Media el aburguesamiento de la poesía se hace cada vez más intenso y, con la poesía y su público, se aburguesa también el poeta. Pero fuera del “maestro cantor”, burgués de condición y de mentalidad, la evolución no produce en la Edad Media ningún otro tipo: modifica simplemente los ya existentes, cuyo árbol genealógico muestra aproximadamente el siguiente esquema:

tradición clásica

Período franco — *skop* — mimo

Período románico-feudal — monje-poeta — juglar vagabundo

Período gótico-caballeresco — *clericus vagans* — trovador — juglar cortesano y popular

Baja Edad Media — *menestrel*

9

EL DUALISMO DEL GÓTICO

La movilidad espiritual del período gótico puede, en general, estudiarse mejor en las obras de las artes plásticas que en las creaciones de la poesía. Esto es así no sólo porque el ejercicio de aquéllas permanece ligado durante toda la Edad Media a una clase profesional más o menos unitaria, y a consecuencia de ello muestra una evolución casi sin solución de continuidad, mientras la producción poética pasa de una clase social a otra y se desarrolla, por así decirlo, a saltos y a empujones, en etapas aisladas, frecuentemente inconexas, sino también porque el espíritu de la burguesía, que es el elemento propulsor de la nueva sociedad, cuyo estatismo ha sido turbado, se impone en las artes plásticas de manera más rápida y radical que en la poesía. En ésta, solamente algunos géneros aislados y periféricos con respecto a la masa de la producción expresan directamente el gozo de vivir, el realismo y el gusto mundano del sentimiento burgués, mientras que, por el contrario, las artes plásticas están en casi todas sus formas llenas de esta disposición de ánimo burguesa. El gran giro del espíritu occidental —el regreso desde el reino de Dios a la naturaleza, de las postrimerías a las cosas próximas, de los tremendos misterios escatológicos a los problemas más inocuos del mundo de las criaturas— se consuma aquí, en las artes plásticas, de manera más evidente que en las formas representativas de la poesía; y es también en las artes plásticas donde más pronto se observa que el interés del artista comienza a desplazarse desde los grandes símbolos y las grandes concepciones metafísicas a la representación de lo directamente experimentable, de lo individual y lo visible. Lo orgánico y lo vivo, que desde el final del mundo antiguo habían perdido su sentido y su valor, vuelven de nuevo a ser apreciados, y las cosas singulares de la realidad empírica no necesitan ya una legitimación ultramundana y sobrenatural para convertirse en objeto de representación artística.

Nada ilustra mejor el sentido de esta transformación que las palabras de Santo Tomás; “Dios se alegra de todas las cosas, porque todas y cada una están en armonía con Su Esencia.” Estas palabras contienen toda la justificación teológica del naturalismo artístico. Toda realidad, por mínima, por efímera que sea, tiene una relación inmediata con Dios; todo expresa lo divino a su manera, y todo tiene, por tanto, para el arte un valor y un sentido propios. Y aun cuando por el momento las cosas sólo merezcan atención en cuanto dan testimonio de Dios, y estén ordenadas en una rigurosa escala jerárquica según su grado de participación en lo divino, la idea de que ninguna categoría del ser, por baja que sea, es totalmente insignificante ni está completamente olvidada por Dios, y no es, por tanto, indigna por completo de la atención del artista, señala el comienzo de una nueva época. También en el arte prevalece, sobre la idea de un Dios existente fuera del mundo, la imagen de una potencia divina operante dentro de las cosas mismas. El Dios que “imprime

el movimiento desde fuera” corresponde a la mentalidad autocrática del antiguo feudalismo; el Dios presente y activo en todos los órdenes de la naturaleza corresponde a la actitud de un mundo más liberal, que no excluye completamente ya la posibilidad del ascenso en la escala social.

La jerarquía metafísica de las cosas refleja todavía ciertamente una sociedad articulada en castas; pero el liberalismo de la época expresa ya que incluso los últimos grados del ser son considerados como insustituibles en su naturaleza específica. Antes, las clases estaban separadas por un abismo insalvable; ahora están en contacto, y, de igual manera, también el mundo, como objeto del arte, constituye una realidad continua aunque cuidadosamente jerarquizada.

Es cierto que tampoco ahora, en la Plena Edad Media, se puede hablar de un simple naturalismo nivelador que transforme toda la realidad en una suma de datos sensibles, como no se puede hablar tampoco de que el orden burgués elimine radicalmente las formas de dominio feudales, ni de que quede abolida totalmente la dictadura de la Iglesia o de que se forme una cultura autónoma y mundana. En el arte, lo mismo que en todos los otros terrenos de la cultura, solamente se puede hablar de un equilibrio entre individualismo y universalismo, de un compromiso entre libertad y sujeción. El naturalismo gótico es un equilibrio inestable entre la afirmación y la negación de las tendencias mundanas, de igual manera que toda la caballería es en sí una contradicción, y que toda la vida religiosa de la época oscila entre dogma e interioridad, fe clerical y piedad laica, ortodoxia y subjetivismo. Es siempre la misma íntima contradicción, la misma polaridad espiritual que se manifiesta en los antagonismos sociales, religiosos y artísticos.

El dualismo del gótico se manifiesta del modo más sorprendente en el peculiar sentimiento que de la naturaleza tienen el arte y el artista en este período. La naturaleza no es ya el mundo material mudo e inanimado, tal como lo concebía la Alta Edad Media, siguiendo en ello la imagen judío-cristiana de Dios y la idea de un señor espiritual invisible y creador del mundo. La trascendencia absoluta de Dios había llevado de modo tan necesario a la depreciación de la naturaleza, como ahora el panteísmo conduce a su rehabilitación. Hasta el movimiento franciscano, solamente el hombre es “hermano” del hombre; a partir de él lo es toda criatura[201]. También esta nueva concepción del amor está en correspondencia con la tendencia liberal del espíritu de la época. Ya no se buscan en la naturaleza alegorías de una realidad sobrenatural, sino las huellas del propio yo, los reflejos del propio sentimiento[202]. El prado florido, el río helado, la primavera y el otoño, la mañana y la tarde, se convierten en estaciones en la peregrinación del alma. Pero, a pesar de esta correspondencia, falta siempre la visión individual de la naturaleza; las imágenes naturales son tópicos inalterables, rígidos, sin variedad personal y sin intimidad[203]. Los paisajes primaverales o invernales de las canciones de amor se repiten cien veces y terminan, finalmente, por convertirse en fórmulas vacías por completo y meramente convencionales. Sin embargo, es significativo que la naturaleza en general se

haya vuelto objeto de interés y sea considerada digna de ser descrita por sí misma. El ojo ha de abrirse primeramente a la naturaleza antes de que pueda descubrir en ella rasgos individuales.

El naturalismo del gótico se expresa de forma mucho más coherente y clara en la representación del hombre que en los cuadros de paisajes. Allí encontramos por todas partes una concepción artística totalmente nueva, opuesta por completo a la abstracción y a la estereotipia románicas. Ahora el interés se dirige a lo individual y característico, y ello no sólo en las estatuas de los reyes en Reims y en los retratos de los fundadores en Naumburgo. La expresión fresca, viva y directamente expresiva de estos retratos la encontramos ya, en cierto modo, en las figuras del pórtico occidental de Chartres[204]. Ya éstas están diseñadas de tal manera, que tenemos la certeza de que se trata de estudios hechos sobre modelos auténticos y vivos. El artista tuvo que conocer personalmente a aquel viejo sencillo, de aspecto campesino, con pómulos salientes, nariz corta y ancha, y los ojos un poco oblicuamente cortados. Pero lo extraño es que estas figuras, que todavía tienen la pesadez y la tosquedad de los primeros tiempos del feudalismo, y que no pueden mostrar aún la posterior movilidad cortesana caballeresca, estén ya tan sorprendentemente bien caracterizadas. La sensibilidad para lo individual es uno de los primeros síntomas de la nueva dinámica. Es asombroso cómo, de repente, la concepción artística que estaba acostumbrada a contemplar, el género humano sólo en su totalidad y en su homogeneidad y a diferenciar a los hombres sólo en elegidos y condenados, pero que juzgaba las diferencias individuales como completamente desprovistas de interés, es sustituida por una voluntad artística que acentúa precisamente los rasgos individuales de las figuras y aspira a fijar lo que es en ellas único e irrepetible[205]; es asombroso cómo surge súbitamente la sensibilidad para la vida común y cotidiana, cómo se aprende rápidamente a observar de nuevo, a mirar “bien” otra vez, cómo nuevamente se encuentra placer en lo casual y en lo trivial. Nada es tan significativo de la transformación estilística que aquí se realiza como el hecho de que, incluso en un idealista como Dante, la consideración de los pequeños detalles característicos se convierta en fuente de las más grandes bellezas poéticas.

¿Qué ha ocurrido realmente? En esencia, lo siguiente: el arte espiritualista, enteramente unilateral, de la Alta Edad Media, que renunciaba a toda semejanza con la realidad inmediata, a toda confirmación por parte de los sentidos, ha sido desplazado por una concepción para la cual la validez de toda expresión artística, incluso cuando se trata de lo más trascendente, de lo más ideal y lo más divino, depende de que se corresponda ampliamente con la realidad natural y sensible. Con esto aparecen transformadas todas las relaciones entre espíritu y naturaleza. La naturaleza no se caracteriza ya por su falta de espiritualidad, sino por su transparencia espiritual, por su capacidad para expresar lo espiritual, aunque todavía no por su propia espiritualidad. Semejante mutación sólo pudo producirse por el cambio que sufre el mismo concepto de la verdad, que se modifica, y, en vez de su primitiva orientación unilateral, adopta una forma bilateral determinada, después de que se han abierto dos caminos a la verdad, o, quizá mejor, después que se han

descubierto dos verdades distintas. La idea de que la representación de un objeto verdadero en sí, para ser artísticamente correcta debe conformarse a la experiencia de los sentidos, y de que, por tanto, el valor artístico y el valor ideal de una representación no tienen, en absoluto, por qué estar de acuerdo, concibe la relación de los valores de una forma totalmente nueva, en comparación con la concepción de la Alta Edad Media, y significa, en realidad, simplemente la aplicación al arte de la doctrina, bien conocida, de la filosofía de la época acerca de la "doble verdad". La discordia originada por la ruptura con la antigua tradición feudal y por la incipiente emancipación del espíritu de la Iglesia en ninguna parte se expresa de manera más aguda que en esta doctrina, que hubiera parecido monstruosa a toda otra cultura precedente. ¿Qué podría ser más inconcebible para una época firme en su fe que el que existan dos fuentes distintas de verdad, que fe y ciencia, autoridad y razón, teología y filosofía se contradigan y, a pesar de ello, ambas, a su manera, puedan testimoniar una misma verdad? Esta doctrina constituía ciertamente un camino lleno de peligros, pero era la única salida para una época que había roto ya con la fe incondicional, pero que todavía no se había vinculado suficientemente a la ciencia; para una época que no quería sacrificar ni su ciencia a la fe ni su fe a la ciencia, y sólo mediante una síntesis de ambas podía construir su cultura.

El idealismo gótico era al mismo tiempo un naturalismo que trataba de representar correctamente, también en el aspecto empírico, sus figuras espirituales ideales arraigadas en el mundo suprasensible, lo mismo que el idealismo filosófico de la época colocaba la idea no sobre las cosas particulares, sino *en ellas*, y afirmaba tanto las ideas como las cosas singulares. Traducido al lenguaje de la disputa de los "universales", esto quiere decir que los conceptos universales eran concebidos como inmanentes a los datos empíricos, y que sólo en esta forma se reconocía su existencia objetiva. Este nominalismo moderado, como se le llama en la historia de la filosofía, se basaba todavía, pues, en una concepción del mundo totalmente idealista y sobrenatural; pero estaba tan distante del idealismo absoluto —es decir, del "realismo" de la disputa de los universales— como del posterior nominalismo extremo, que negaba la existencia objetiva de las ideas en cualquier forma y aceptaba como verdaderamente reales sólo los hechos empíricos individuales, concretos, únicos e irrepetibles. El paso decisivo estaba dado ya desde el momento en que se comenzó a tener en cuenta las cosas singulares en la búsqueda de la verdad. Hablar de "cosas singulares" y preocuparse de la sustancialidad de la existencia singular era hablar ya de individualismo y relativismo y admitir al menos la dependencia parcial de la verdad de principios mundanos y sujetos al fluir histórico.

El problema en torno al que gira la disputa de los universales es no sólo el problema central de la filosofía, no sólo el problema, filosófico por excelencia, del que son simples variantes todas las cuestiones filosóficas fundamentales —las cuestiones de empirismo e idealismo, de relativismo y absolutismo, de individualismo y universalismo, de historicismo y ahistoricismo—, sino que es mucho más que un mero problema filosófico: es la quintaesencia de los problemas vitales que se dan con todo sistema cultural ante los

cuales hay que tomar una posición tan pronto como se es consciente de su existencia espiritual. El nominalismo moderado, que no niega la realidad de las ideas, pero las considera inseparables de las cosas de la realidad empírica, es la fórmula fundamental de todo el dualismo gótico, tanto de los antagonismos de la estructura económica y social como de las íntimas contradicciones del idealismo y del naturalismo artísticos de la época. La función del nominalismo en este momento corresponde exactamente a la de la sofística en la historia del arte y la cultura antiguos. Nominalismo y Sofística pertenecen a las doctrinas filosóficas típicas de las épocas antitradicionalistas y liberales; uno y otra son filosofía de "ilustración", cuya esencia consiste en concebir como valores relativos, es decir, completamente mutables y transitorios, las normas consideradas hasta el momento como universalmente válidas y atemporales, y en negar los valores "puros", absolutos, independientes de premisas individuales.

El desplazamiento de los fundamentos filosóficos de la concepción medieval del mundo y el paso de la metafísica desde el realismo al nominalismo sólo se tornan comprensibles si se los pone en relación con su fondo sociológico. Pues lo mismo que el realismo corresponde a un orden social fundamentalmente antidemocrático, a una jerarquía en la que sólo cuentan los vértices, a una organización absolutista y supraindividual que obligaba a la vida a someterse a los vínculos de la Iglesia y del feudalismo y no dejaba al individuo la más pequeña libertad de movimiento, así el nominalismo corresponde a la disolución de las formas autoritarias de comunidad y al triunfo de una vida social individualmente articulada frente al principio de la subordinación incondicional. El realismo es la expresión de una visión del mundo estática y conservadora; el nominalismo, por el contrario, de una visión dinámica, progresiva y liberal. El nominalismo, que asegura a todas las cosas singulares una participación en el Ser, corresponde a un orden de vida en el que también aquéllos que se encuentran en los últimos peldaños de la escala social tienen una posibilidad de elevarse.

El dualismo que determina las relaciones del arte gótico con la naturaleza se manifiesta también en la solución de los problemas de composición de este arte. De un lado, el gótico supera la técnica de composición ornamental del arte románico, que estaba inspirada sobre todo en el principio de la coordinación, y la sustituye por una forma más cercana al arte clásico, guiada por el principio de la concentración; pero, por otro lado, disgrega la escena —que en el arte románico estaba al menos dominada por una unidad decorativa— en distintas composiciones parciales que, particularmente, están dispuestas, es verdad, según el criterio clásico de unidad y subordinación, pero que en su totalidad revelan una acumulación de motivos bastante indiscrimanada. Mas, a pesar del esfuerzo por aligerar la densa composición románica y de representar escenas completas en el tiempo y en el espacio en vez del mero encadenamiento conceptual y ornamental de las formas singulares, en el gótico predomina todavía una técnica de composición *por sumandos*, opuesta totalmente a la unidad espacial y temporal de una obra de arte clásica.

El principio de la representación "continua", la tendencia a la morosidad

“cinematográfica” en cada una de las fases particulares del acontecimiento, y la predisposición a sacrificar el “momento pregnante” en favor de la amplitud épica, constituyen los elementos de una corriente que encontramos por vez primera en el arte romano tardío, y de la que en realidad nunca se prescindió completamente en la Edad Media, pero que ahora vuelve a predominar en la forma de la composición cíclica. Este principio encuentra su expresión extrema en el drama medieval, que, por su tendencia a los cambios y las variaciones, ha sido definido como “drama de movimiento” *(Bewegungsdrama)*, en contraste con el drama clásico, anclado en la “unidad de lugar” *(Einortsdrama)*[206]. Los Misterios de la Pasión —con sus innumerables escenas yuxtapuestas, sus centenares de actores y su acción, que se prolonga frecuentemente durante varios días—, que siguen paso a paso el acontecimiento que se representa y se detienen en cada episodio con insaciable curiosidad, sintiendo más interés por la sucesión de los lances que por las situaciones dramáticas particulares, estos “dramas cinematográficos” medievales son, en cierto aspecto, la creación más caracterizada del arte gótico, aunque cualitativamente sean, acaso, la más insignificante. La nueva tendencia artística, que hacía que las catedrales góticas quedasen frecuentemente sin terminar, su hostilidad a las formas conclusas, que nos causa la impresión —como ya se la causaba a Goethe— de que un edificio terminado no está en realidad terminado, es decir, que es infinito, que está concebido en un eterno devenir, aquel prurito de amplitud, aquella incapacidad para reposar en una conclusión, se expresan en los Misterios de la Pasión en forma ciertamente muy ingenua, pero por ello mismo tanto más clara. El dinámico sentido de la época, la inquietud que disuelve los modos tradicionales de pensar y de sentir, la tendencia nominalista a la multiplicación de las cosas singulares mudables y transitorias se manifiestan del modo más inmediato en el “drama de movimiento” de la Edad Media.

El dualismo que se expresa en las tendencias económicas, sociales, religiosas y filosóficas de la época, en las relaciones entre economía de consumo y economía comercial, feudalismo y burguesía, trascendencia e inmanencia, realismo y nominalismo, y determina tanto las relaciones del estilo gótico con la naturaleza como los criterios de composición, nos sale al encuentro al mismo tiempo en la polaridad de racionalismo e irracionalismo del arte gótico, principalmente de su arquitectura. El siglo XIX, que trató de explicar el carácter de esa arquitectura de acuerdo con el espíritu de su propia visión tecnológica, acentuó en ella sobre todo los rasgos racionalistas. Gottfried Semper la definía como una “mera traducción a piedra de la filosofía escolástica”[207], y Viollet-le-Duc veía en ella simplemente la aplicación y la ilustración de leyes matemáticas[208]. Ambos la consideraban, en una palabra, como un arte en el que predominaba una necesidad abstracta, opuesta a la irracionalidad de los motivos estéticos; ambos la interpretaban, y así la interpretó también todo el siglo XIX, como un “arte de cálculo y de ingeniería”, que toma su inspiración de lo práctico y lo útil y cuyas formas expresan simplemente la necesidad técnica y la posibilidad constructiva. Se quiso deducir los principios formales de la arquitectura gótica, sobre todo su verticalismo mareante, de la

bóveda de crucería, esto es, de un descubrimiento técnico. Esta teoría tecnicista cuadraba maravillosamente a la estética racionalista del siglo, según la cual en una auténtica obra de arte no había nada que pudiera variarse. Y así, un edificio gótico, con su lógica cerrada y su funcionalismo austero, aparecía como el prototipo de una totalidad artística en la que no se podía quitar ni añadir nada sin destruirla completamente[209]. Es incomprensible cómo esta doctrina ha podido aplicarse precisamente a la arquitectura gótica, pues la historia llena de peripecias de la construcción de sus monumentos constituye justamente la prueba mejor de que, en la forma definitiva de una obra de arte, la casualidad, o lo que parece casual en relación con el plan original, tiene una participación tan grande como la idea primitiva.

Según Dehio, el hallazgo de la bóveda de crucería representa el momento auténticamente creador en la génesis del gótico, y las formas artísticas particulares no son más que la consecuencia de esta conquista técnica. Ernst Gall fue el primero en invertir los términos y considerar la idea formal de la estructura vertical como primaria, y la ejecución técnica de aquella idea como elemento instrumental y secundario tanto en el aspecto histórico como en el artístico[210]. Después, otros han dicho incluso que la utilidad práctica de la mayoría de las "conquistas técnicas" del gótico no debe ser estimada en exceso, puesto que sobre todo la función constructiva de la bóveda de crucería es ilusoria, y, originalmente, tanto la bóveda como el sistema de contrafuertes tenían una finalidad fundamentalmente decorativa,[211]. En esta controversia entre racionalistas e irracionalistas aparece, en el fondo, la misma contradicción que enfrentaba ya a Semper y a Riegl sobre los fundamentos del estilo en general[212]. Unos quieren derivar la forma artística del correspondiente problema práctico y de su solución técnica; otros, por el contrario, subrayan que con frecuencia la idea artística se impone precisamente en oposición a los medios técnicos dados, y que la solución técnica es, en parte, el resultado de buscar una determinada forma artística. Ambas partes cometen el mismo error con signo opuesto. Y si se ha designado con razón el tecnicismo de Viollet-le-Duc como "mecánica romántica"[213], no es menos lícito considerar el esteticismo de Riegl y Gall como una idea igualmente romántica, no ya de la sujeción, sino de la libertad de la intención artística. Intención artística y técnica no se dan en ninguna fase de la génesis de una obra de arte, separadas la una de la otra, sino que aparecen siempre en un conjunto del que sólo teóricamente pueden separarse. La autonomización de uno de los dos elementos como variable independiente significa la exaltación injustificada e irracional de uno de los principios sobre el otro, y es propio de una mentalidad "romántica". La sucesión psicológica de ambos principios en el acto de la creación carece de interés para su auténtica relación recíproca, ya que depende de un número tan elevado de factores imponderables, que debe ser considerada como "accidental". De hecho es tan posible que la bóveda de crucería "haya surgido por razones puramente técnicas y después se haya descubierto su aprovechamiento artístico"[214], como que al hallazgo técnico haya precedido una visión formal y que el arquitecto, en sus cálculos técnicos, haya sido

guiado, incluso sin darse cuenta, por esta visión. El problema es científicamente insoluble. Se puede, sin embargo, establecer con precisión la conexión existente entre estos principios y el respectivo fondo social de la cuestión artística, y explicar por qué unos y otros concuerdan o se contradicen. En los períodos culturales que, como, por ejemplo, la Alta Edad Media, transcurren en conjunto sin conflictos sociales, no existe, por lo común, ninguna contradicción radical entre la intención artística y la intención técnica. Las formas artísticas expresan lo que la técnica expresa, y uno de los factores es tan racional o irracional como el otro. Pero en épocas como las del gótico, en las que toda la cultura está desgarrada por antagonismos, ocurre a menudo que los elementos espirituales y materiales del arte hablan lenguajes distintos, y que, en nuestro caso, la técnica tiene carácter racional y los principios formales, por el contrario, lo tienen irracional.

La iglesia románica es un espacio cerrado, estable, que descansa en sí misma, con un interior relativamente amplio, solemne, sereno, en el que la mirada del espectador puede descansar y permanecer en pasividad absoluta. La iglesia gótica, por el contrario, se encuentra en una fase de su génesis, *se hace*, por decirlo así, ante nuestros ojos, y representa un proceso, no un resultado. La transformación de todo el sistema material en un juego de fuerzas, la disolución de todo lo rígido y estático en una dialéctica de funciones y subordinaciones, esta corriente y afluencia, esta circulación y transformación de energías, despiertan la impresión de que ante nuestros ojos se desarrolla y se decide un conflicto dramático. El efecto dinámico es tan predominante que todo lo demás parece simple medio para este fin. Por esto mismo el efecto producido por un edificio de esta clase no sólo no desmerece por estar inacabado, sino que gana en fuerza y atractivo. La inconclusión de las formas, que es propia de todo estilo dinámico —como se advierte también en el barroco—, no hace más que acentuar la impresión de movimiento infinito e ininterrumpido y la transitoriedad de toda detención en una meta. La predilección moderna por lo inacabado, lo esquemático y lo fragmentario tiene su origen aquí. Desde el gótico, todo gran arte, con la excepción de escasos y efímeros clasicismos, tiene algo de fragmentario en sí, posee una imperfección interna o externa, una detención voluntaria o involuntaria antes de pronunciar la última palabra. Al espectador o al lector le queda siempre algo por hacer. El artista moderno se estremece ante la última palabra, porque siente la inadecuación de todas ellas. Es este un sentimiento desconocido antes del gótico.

Pero un edificio gótico no es sólo un sistema dinámico en sí, sino que además moviliza al espectador y transforma el acto del disfrute del arte en un proceso que tiene una dirección determinada y un desarrollo gradual. Un edificio de este tipo no se deja abarcar en ningún aspecto de una sola ojeada, ni ofrece desde parte alguna una visión perfecta y satisfactoria que abarque la estructura del conjunto, sino que obliga al espectador a mudar continuamente de posición, y sólo en forma de un movimiento, de un acto, de una reconstrucción, le permite hacerse una idea de la obra total[215]. El arte griego de los comienzos de la democracia se encontraba en condiciones sociales análogas a las del gótico, suscitaba en el espectador una actividad semejante. También entonces el

espectador era arrancado de la tranquila contemplación de la obra de arte y obligado a participar internamente en el movimiento de los temas representados. La disolución de la forma cúbica cerrada y la emancipación de la escultura frente a la arquitectura son los primeros pasos del gótico en el camino hacia aquella rotación de las figuras por medio de la cual el arte clásico movilizaba al espectador. El paso decisivo es ahora, como entonces, la supresión de la frontalidad. Este principio se abandona ahora definitivamente; en lo sucesivo, sólo reaparece durante brevísimos períodos, y seguramente sólo dos veces en total: a principios del siglo XVI y a finales del siglo XVIII. La frontalidad, con el rigorismo que supone para el arte, es en lo sucesivo algo programático y arcaizante y nunca plenamente realizable. También en este aspecto significa el gótico el comienzo de una tradición nunca abolida hasta el momento presente y con la que ninguna otra posterior puede rivalizar en significación y contenido.

A pesar de la semejanza entre la “ilustración” griega y la medieval y sus consecuencias para el arte, el estilo gótico es el primero que consigue sustituir la tradición antigua por algo completamente nuevo, totalmente opuesto al clasicismo, pero no inferior a él en valor. Hasta el gótico no se supera efectivamente la tradición clásica. El carácter trascendente del gótico era ya propio, ciertamente, del arte románico; éste, incluso, en muchos aspectos, fue mucho más espiritualizado que cualquier otro arte posterior, pero estaba formalmente mucho más cerca de la tradición clásica que el gótico y era mucho más sensualista y mundano. El gótico está dominado por un rasgo que buscamos inútilmente en el arte románico y que constituye la auténtica novedad frente a la Antigüedad clásica. Su sensibilidad es la forma especial en que se compenetran el espiritualismo cristiano y el sensualismo realista de la época gótica. La intensidad afectiva del gótico no era nueva en sí; la época clásica tardía fue también sentimental e incluso patética, y también el arte helenístico quería conmover y arrebatar, sorprender y embriagar los sentidos. Pero era nueva la intimidad expresiva que da a toda obra de arte del período gótico y posterior a él un carácter de confesión personal. Y aquí encontramos otra vez aquel dualismo que invade todas las formas en que se manifiesta el gótico. El carácter de confesión del arte moderno, que presupone la autenticidad y unicidad de la experiencia del artista, tiene, desde entonces, que imponerse contra una rutina cada vez más impersonal y superficial. Pues apenas el arte supera los últimos restos de primitivismo, apenas alcanza la etapa en que no ha de luchar ya con sus propios medios de expresión, aparece el peligro de una técnica siempre preparada y aplicable a discreción. Con el gótico comienza el lirismo del arte moderno, pero con él comienza también el moderno virtuosismo.

10

LOGIAS Y GREMIOS

Las logias *(opus, oeuvre, Bauhütte)* eran, en los siglos XII y XIII, comunidades de artistas y artesanos empleados en la construcción de una gran iglesia, generalmente de una catedral, bajo la dirección artística y administrativa de personas comisionadas por la entidad que construía la obra, o que contaban con su aprobación. La función del maestro de obra *(magister operis)*, al que incumbía la provisión de materiales y de la mano de obra, y del arquitecto *(magister lapidum)*, que era responsable de la colaboración artística, de la distribución de las tareas y de la coordinación de las distintas actividades, estuvieron probablemente reunidas, con frecuencia, en una misma mano, pero lo normal era que tales menesteres se distribuyesen entre dos personas. El director artístico y el director administrativo de la construcción guardaban entre sí una relación parecida a la del director y el productor de una película, cuyo trabajo colectivo presenta, por otra parte, el único paralelo perfecto de la organización de las logias medievales. Pero existe entre ambos una diferencia esencial, y es que, por lo común, el director trabaja en cada película con personal distinto, mientras en la logia el cambio de personal no siempre coincidía con el cambio de encargo. Una parte de los operarios constituía el personal estable de la logia, que continuaba ligada al arquitecto después de la terminación de un trabajo, y otra parte cambiaba cada vez y se reclutaba en el curso del mismo.

Como sabemos, ya entre los egipcios había una especie de equipos artísticos[216], y sabemos también que los griegos y los romanos contrataban en grupo corporaciones enteras para realizar las grandes empresas. Pero ninguna de estas asociaciones tenía el carácter de estas logias cerradas en sí y con administración propia. Un grupo profesional autónomo de esta clase hubiera sido incompatible con el espíritu de la Antigüedad clásica. Y si en la Alta Edad Media hubo algo semejante a una logia de este tipo, no era otra cosa que el mero trabajo en común de los talleres de un monasterio ocupados en una determinada construcción. Les faltaba, en cambio, una de las características esenciales de las asociaciones posteriores: la movilidad. Es cierto que las logias del período gótico, cuando la construcción de la iglesia se demoraba largamente, permanecían frecuentemente durante generaciones enteras en el mismo lugar; pero cuando el trabajo se terminaba o se interrumpía, se desplazaban nuevamente bajo la dirección de su arquitecto para asumir nuevos encargos[217]. La libertad de movimiento, que tuvo una importancia fundamental para toda la producción artística de la época, no se manifestaba, por otra parte, tanto en el cambio de lugar de ios constructores agrupados como en la vida errabunda de los artesanos aislados, en su ir y venir y en su pasar de una logia a otra. Ciertamente, encontramos ya en los talleres de los conventos mano de obra extraña y adventicia, pero la mayoría de los trabajadores empleados en estos talleres estaba formada por monjes del

convento mismo, que oponían una fuerte resistencia a las influencias extrañas y mudables. Mas tan pronto como cesa la estabilidad local del trabajo, y con ella la continuidad y la relativa lentitud de la evolución histórica, la producción se desplaza de los conventos a las logias y pasa a manos de laicos. En lo sucesivo se acogen estímulos de cualquier origen y se difunden por todas partes.

Los constructores de la época románica tenían que limitarse predominantemente a la prestación laboral de sus siervos y vasallos; pero cuando fue posible disponer de dinero, el empleo en gran escala de mano de obra libre y foránea se hizo más fácil y pudo así formarse gradualmente un mercado laboral interregional. La extensión y el ritmo de la actividad constructora se rigen en lo sucesivo por las disponibilidades de medios de pago, y la prolongación durante siglos de la construcción de las catedrales góticas se explica, sobre todo, por las periódicas carencias de dinero. Cuando se disponía de dinero, se construía rápida e ininterrumpidamente; pero cuando faltaba éste, la actividad constructora se tornaba lenta y, en ocasiones, cesaban totalmente. De esta forma se desarrollaban, conforme a los medios financieros de que disponían, dos modos distintos de organización del trabajo: una actividad constructora con personal generalmente estable y una producción intermitente e irregular de artistas y artesanos, con un número mayor o menor, según las circunstancias[218].

Cuando, con el resurgir de las ciudades y el desarrollo de la economía monetaria, el elemento laico tomó la iniciativa en la industria de la construcción, careció al principio de una forma de organización que pudiera sustituir la disciplina de los talleres monásticos. Además, la construcción de una catedral gótica era en sí una empresa más complicada y larga que la construcción de una iglesia románica; implicaba un gran incremento del número de operarios ocupados, y su ejecución exigía un período de tiempo más largo por razones intrínsecas y, como se ha dicho ya, también frecuentemente extrínsecas. Estas circunstancias requerían una regulación más precisa del trabajo, distinta de los métodos tradicionales. La solución fue la logia, con sus disposiciones exactas sobre la admisión, retribución e instrucción de la mano de obra, con su jerarquía del arquitecto, el maestro y los oficiales, con la limitación del derecho a la propiedad artística individual y la subordinación incondicional de lo particular a las exigencias del trabajo artístico común. Lo que se trataba de conseguir era una división e integración ordenadas del trabajo, una especialización máxima y una coordinación perfecta de las actividades particulares. Pero este propósito no podía alcanzarse sin una verdadera orientación común de todos los interesados. Solamente mediante la subordinación voluntaria de las aspiraciones personales a los deseos del arquitecto y el continuo e íntimo contacto entre el director artístico de la obra y cada uno de sus colaboradores era posible lograr la deseada armonización de las diferencias individuales sin destruir la calidad artística de las aportaciones particulares. ¿Pero cómo fue posible tal división del trabajo en un proceso espiritual tan complejo como la creación artística?

En esta cuestión hay dos opiniones completamente opuestas y sólo semejantes por su común carácter romántico. Una se inclina a ver justamente en la colectividad de la producción artística el presupuesto de su éxito más rotundo; la otra cree, por el contrario, que la atomización de las tareas y la limitación de la libertad individual ponen al menos en peligro la realización de una auténtica obra de arte. La actitud positiva se refiere principalmente al arte medieval; la negativa, sobre todo, al cine. Ambos puntos de vista, a pesar de la contradicción de sus resultados, se basan en la misma concepción de la esencia de la creación artística: ambos consideran que la obra de arte es producto de un acto creador unitario, indiferenciado, indivisible y casi divino.

El Romanticismo del siglo XIX personificaba el espíritu colectivo de las logias en una especie de alma popular o de grupo; individualizaba, pues, algo fundamentalmente no individual, y hacía que la obra —que era la creación común de una colectividad— naciese de este alma de grupo concebida cómo unitaria e individual. Los críticos cinematográficos, por el contrario, no tratan de ocultar en modo alguno el carácter colectivo, esto es, la estructura compuesta del trabajo cinematográfico, e incluso acentúan su carácter impersonal —o, como suele decirse, “mecánico”—, pero ponen en entredicho el valor artístico del producto precisamente por la impersonalidad y la atomización del proceso de creación. Olvidan, sin embargo, que también el modo de trabajar del artista individual e independiente está muy lejos de ser tan unitario y orgánico como quiere la estética romántica. Todo proceso espiritual medianamente complejo —y la creación artística es de los más complicados— se compone de toda una serie de funciones más o menos independientes, conscientes e inconscientes, racionales e irracionales, cuyos resultados tiene que examinar por igual la inteligencia crítica del artista y someterlos a una redacción conclusiva, lo mismo que el director de la logia examinaba las aportaciones particulares de sus operarios, las corregía y las armonizaba. La idea de la unidad perfecta de las facultades y funciones psíquicas es una función romántica tan insostenible como la hipótesis de un alma popular o de grupo, independiente, fuera de las almas individuales. Las almas individuales, si se quiere, representan sólo partes y refracciones de un alma colectiva, pero este alma colectiva existe única y exclusivamente en sus componentes y refracciones. Y, de igual manera, el alma individual se exterioriza habitualmente sólo en sus funciones particulares; la unidad de su actitudes —fuera del estado de éxtasis, que no es adecuado para el arte— debe ser ganada por medio de dura lucha, no es un regalo del momento fugitivo.

La logia, como asociación laboral, corresponde a una época en la que la Iglesia y los municipios eran prácticamente los únicos interesados en las obras de arte plástico. Esta clientela era relativamente pequeña, sus encargos sólo se hacían periódicamente y en la mayoría de los casos eran pronto satisfechos. El artista debía cambiar frecuentemente el lugar de su actividad para encontrar trabajo. Pero no debía andar solo y sin apoyo por el mundo; la logia, a la que podía agregarse, poseía la elasticidad que las circunstancias requerían: se establecía en un lugar y permanecía en él mientras había trabajo, y tan pronto

como no había nada que hacer se marchaba y se establecía de nuevo donde encontraba nueva ocupación. Dadas las circunstancias, ello ofrecía un amplio margen de seguridad. Un operario hábil podía permanecer en su agrupación mientras quisiera, pero era muy libre de pasar a otra logia o, si le agradaba la vida sedentaria, agregarse a una de las grandes logias permanentes de las catedrales de Chartres, Reims, París, Estrasburgo, Colonia o Viena. Sólo cuando la capacidad de adquisición de la burguesía ciudadana crece tanto que sus miembros constituyen, también como particulares, una clientela regular para la producción artística, puede el artista desvincularse de la logia y establecerse en una ciudad como maestro independiente[219]. Este momento llega en el curso del siglo XIV. Al principio fueron sólo los pintores y los escultores los que se emanciparon de la logia para hacerse empresarios por cuenta propia; los operarios de la construcción, en cambio, permanecieron agrupados todavía casi dos siglos, pues el simple ciudadano, como constructor en el que pudieran apoyarse, no aparece hasta finales del siglo XV. Entonces el operario de la construcción abandonó también las agrupaciones de las logias y se agregó a la organización de los gremios, a la que pintores y escultores pertenecían hacía ya mucho tiempo.

La concentración de los artistas en las ciudades y la competencia que se desarrolló entre ellos hicieron necesarias, desde el principio, medidas económicas colectivas que se podían aplicar infinitamente mejor en el marco de la organización gremial, administración autónoma que se había dado ya hacía siglos a las restantes industrias. Los gremios surgían en la Edad Media donde quiera que un grupo profesional se sentía amenazado en su existencia económica por la afluencia de competidores forasteros. El objeto de la organización era la exclusión o, al menos, la limitación de la competencia. La democracia interna, que al principio era todavía efectiva, se manifestó externamente ya desde el primer momento en forma del más intolerante proteccionismo. Los reglamentos tendían única y exclusivamente a proteger al productor y nunca al consumidor, como se quería aparentar y como quiere hacer creer todavía la idealización romántica de los gremios. La abolición de la libre competencia implicaba desde el primer momento el más grave perjuicio para los consumidores. Incluso las exigencias mínimas puestas a la calidad de los productos industriales no se imponían en absoluto por altruismo, sino que estaban formuladas con la agudeza suficiente para asegurar una venta regular y constante[220]. Pero el Romanticismo, que trataba de oponer los gremios al industrialismo y al comercialismo de la época liberal, no sólo negó el carácter originariamente monopolista y él predominio de los fines egoístas en los gremios, sino que quiso descubrir en la organización corporativa del trabajo, en los patrones de calidad válidos para todos, y en las medidas públicas de inspección, un medio para la “exaltación de la artesanía a la categoría de arte”[221]. Frente a este “idealismo”, Sombart afirma, con razón, que “la mayoría de los artesanos no alcanzó nunca un alto nivel artístico” y que el oficio y producción artística han sido siempre dos cosas completamente distintas[222]. Pero aun cuando los estatutos de las organizaciones gremiales hayan podido contribuir al mejoramiento de la calidad de los

productos industriales —que, naturalmente, no tiene nada que ver con el arte—, constituyeron para el artista un obstáculo y un estímulo al mismo tiempo. Sin embargo, los gremios, por antiliberales que fueran en sí, representan un progreso real con respecto a las logias, precisamente desde el punto de vista de la libertad artística.

La diferencia fundamental entre las logias y los gremios consiste en que las primeras son una organización laboral jerárquica de asalariados, mientras los segundos, al menos originariamente, son una asociación igualitaria de empresarios independientes. Las logias constituyen una colectividad unitaria en la que ninguno, ni siquiera el arquitecto o el maestro de obra, es libre, pues también él debe seguir un programa ideal trazado por la autoridad eclesiástica y generalmente elaborado hasta en sus mínimos detalles. Por el contrario, en los talleres individuales que componen los gremios, los maestros no sólo son dueños de emplear su tiempo como quieran, sino que, además, disponen de libertad en lo que se refiere a la elección de sus medios artísticos. Los estatutos de los gremios, a pesar de toda su estrechez de miras, sólo contienen habitualmente prescripciones técnicas y no se extienden a las cuestiones puramente artísticas, a diferencia de las directrices a que debían atenerse los artistas de las logias. Dentro de ciertos límites, en la mayoría de los casos aceptados como obvios, las normas gremiales, aunque limiten la libertad de movimientos del maestro, no le prescriben qué cosa debe hacer o no hacer. La personalidad artística como tal no ha sido ciertamente reconocida todavía; el taller del artista está todavía organizado como cualquier otra industria artesana, y el artista no se siente humillado en lo más mínimo por el hecho de pertenecer al mismo gremio que el guarnicionero; pero el maestro independiente, abandonado a sí mismo y único responsable de toda su obra, de la Baja Edad Media, preludia ya al moderno artista libre[223].

Nada expresa la tendencia de la evolución artística medieval más claramente que el hecho de que el sitio de trabajo del artista se aleje gradualmente de la fábrica de la iglesia. En el período románico todo el trabajo artístico se desarrollaba en el edificio mismo. La decoración pictórica de las iglesias se compone exclusivamente de pinturas murales, que, naturalmente, no pueden ejecutarse más que en el lugar mismo. Pero también el adorno plástico del edificio nace sobre el andamio; el escultor trabaja *après la pose*, esto es, labra y cincela la piedra después que el cantero la ha encastrado en la pared. Con la aparición de las logias en el siglo XII —como observa ya Viollet-le-Duc— sobreviene un cambio también en este aspecto. La logia ofrece al escultor un lugar de trabajo más cómodo y mejor equipado técnicamente que el andamio. Ahora el escultor confecciona, en la mayoría de los casos, sus esculturas del principio al fin en un local especial, por lo tanto, ya no *en* la iglesia, sino *junto* a ella. Al edificio se aplican los fragmentos ya previamente preparados. El cambio no sobreviene, sin embargo, tan bruscamente como supone Viollet-le-Duc[224]; pero, de cualquier manera, aquí se inicia la evolución que lleva a la independencia del trabajo escultórico y prepara la separación de la escultura con respecto a la arquitectura. La sustitución gradual de los frescos por las tablas expresa la misma tendencia en el campo de la pintura. La última fase de la evolución está constituida por la

separación completa del lugar de trabajo y el edificio en construcción. El escultor y el pintor abandonan la fábrica de la iglesia, se retiran a sus propios talleres y en algunas ocasiones ni siquiera llegan a ver las iglesias para las que tienen que ejecutar cuadros y tabernáculos.

Toda una serie de características estilísticas del gótico tardío se encuentra en relación directa con la separación del lugar de trabajo del sitio a que está destinada la obra de arte. El carácter sorprendentemente más moderno del arte de la Baja Edad Media —la modestia burguesa de sus productos y la carencia de monumentalidad y de pretensiones en su tamaño— está en relación, sobre todo, con el paso de la producción artística desde la logia al estudio del maestro. Los burgueses, en cuanto particulares, no encargan capillas sepulcrales o ciclos de frescos, sino tabernáculos y cuadros para los altares, pero los encargan a centenares y a millares. Estos géneros están en correspondencia tanto con la capacidad adquisitiva como con el gusto de la burguesía, y se adaptan al mismo tiempo a las posibilidades de la pequeña industria del artista independiente. En el angosto espacio del estudio ciudadano y con el escaso personal auxiliar que el maestro tiene a su disposición no se pueden realizar más que tareas relativamente modestas. Estas circunstancias fomentan también el uso de la madera, ligera, fácilmente trabajable y barata. Es difícil decir si la elección del tamaño pequeño y de los materiales modestos es la expresión del cambio estilístico consumado ya, o si hay que entrever en el nuevo estilo, más flexible, más vario y expresivo, la consecuencia de estas circunstancias de orden material. Las pequeñas proporciones y el material más manejable invitan en cualquier caso a realizar innovaciones y experiencias y favorecen de antemano la evolución hacia un estilo más dinámico, más expansivo y tendente al enriquecimiento de los motivos[225].

La circunstancia de que el tránsito de lo grande, pesado y grave a lo pequeño, ligero o íntimo se observe no sólo en las figuras de madera de los retablos, sino también en los monumentos de piedra de aquella época, no prueba en sí nada acerca de la influencia del material sobre el estilo; incluso nada es más natural que pase a la piedra el estilo de la escultura en madera en un período en que este género se vuelve el predominante. Pero, como quiera que sea, en cualquier formato y en cualquier material las formas artísticas se inclinan ahora a lo gentil, a lo gracioso y refinado; son los testimonios del primer triunfo del virtuosismo moderno, de la técnica demasiado fácil, de los medios en extremo manejables y que no ofrecen resistencia alguna. Pero este virtuosismo no es, en cierto modo, más que un síntoma de la evolución que en el gótico tardío, en la época de la economía monetaria totalmente desarrollada y de la producción mercantil, conduce a la industrialización de la pintura y de la escultura y hace surgir un gusto artístico para el que la pintura se convierte en un adorno de la pared y la estatua en un objeto del mobiliario.

Se puede e incluso se debe establecer esta correspondencia entre la historia de los estilos y la historia de la organización del trabajo. Pero sería ocioso preguntarse cuál es el elemento primario y cuál el secundario. Basta con señalar a este propósito que, a finales de

la Edad Media, artistas sedentarios, pequeños estudios de carácter industrial y materiales baratos y dóciles van de la mano con un formato gracioso y pequeño y con formas juguetonas y caprichosas.

11

EL ARTE BURGUÉS DEL GÓTICO TARDÍO

La Baja Edad Media no sólo tuvo una burguesía triunfante, sino que ella misma es una época burguesa. La economía ciudadana monetaria y mercantil, que determina la orientación de toda la evolución a partir de la Plena Edad Media, conduce a la independencia política y cultural y posteriormente a la hegemonía intelectual del elemento burgués. Pues, lo mismo que en la economía, también en el arte y en la cultura representa esta clase social la dirección más progresista y fecunda. Pero la burguesía de la Baja Edad Media es un organismo social extraordinariamente complejo, con muy diversas esferas de intereses, y cuyas fronteras, por arriba y por abajo, son completamente fluctuantes. La antigua uniformidad, los fines económicos comunes y las aspiraciones políticas igualitarias han cedido el paso a una tendencia irresistible, que conduce a la diferenciación basada en el nivel económico. No sólo la pequeña y la gran burguesía, el comercio y la artesanía, el capital y el trabajo se separan entre sí cada vez más decididamente, sino que surgen también numerosos estados de transmisión entre la empresa capitalista y la pequeña industria, de un lado, y entre el patrono independiente y el proletariado obrero, de otro. En los siglos XII y XIII la burguesía luchaba todavía por asegurar su existencia material y su libertad; ahora lucha por conservar sus privilegios frente al elemento nuevo proveniente de abajo. El estrato progresista que luchaba por el avance social se ha convertido en una clase conservadora y completa.

La inquietud que en el siglo XII estremeció la estabilidad de las condiciones feudales y que había crecido continuamente desde entonces, alcanza su punto culminante en las revueltas y luchas de jornales de la Baja Edad Media. Toda la sociedad se ha tornado inestable. La burguesía, saturada y segura, aspira a conseguir el prestigio de la nobleza y trata de imitar las costumbres aristocráticas; la nobleza, a su vez, trata de adaptarse al espíritu económico mercantil y a la ideología racionalista de la burguesía. El resultado es una amplia nivelación de la sociedad: de un lado, el ascenso de la clase media, y, de otro, el descenso de la aristocracia. La distancia entre las altas capas de la burguesía y las más bajas y menos dotadas de la nobleza se acorta; mientras tanto, las diferencias económicas se hacen cada vez más insuperables, el odio del caballero pobre contra el burgués rico se vuelve implacable, y la oposición entre el jornalero sin derechos y el maestro privilegiado se torna irreductible.

Pero la estructura de la sociedad medieval muestra ya también en lo alto peligrosas grietas. La espina dorsal de la vieja y poderosa clase feudal que desafiaba a los príncipes se ha roto. El tránsito de la economía natural a la economía monetaria hace que la alta nobleza, más o menos independiente, se convierta también en clientela del rey. Como resultado de la disolución de la servidumbre de la gleba y de la transformación de las

posesiones feudales en tierras arrendadas o cultivadas por jornaleros libres, los propietarios particulares pueden haberse empobrecido o enriquecido, pero no disponen ya de la gente con la que antes podían guerrear contra el rey. La nobleza feudal desaparece y es sustituida por la nobleza cortesana, cuyos privilegios provienen de su posición al servicio del rey. El séquito de los príncipes se componía, antes también, de nobles naturalmente, pero éstos eran independientes de la corte o podían independizarse en cualquier momento. En cambio, ahora toda la existencia de la nueva nobleza cortesana depende del favor y la gracia del rey. Los nobles se convierten en funcionarios cortesanos, y los funcionarios cortesanos se ennoblecen. La antigua nobleza de espada se mezcla con la nueva nobleza de diploma, y en esta nueva nobleza, híbrida, medio cortesana y medio burocrática, que forman en lo sucesivo, ya no son siempre los miembros de la antigua nobleza los que desempeñan los papeles más importantes. Los reyes escogen sus consejeros jurídicos y sus economistas, sus secretarios y sus banqueros preferentemente en los estratos de la burguesía; el valor profesional es el que decide la elección. También aquí se imponen los principios de la economía monetaria, es decir, el criterio de la capacidad de competencia, la indiferencia por los medios conducentes a un fin y la transformación de las relaciones personales en referencias objetivas. El nuevo Estado, que tiende al absolutismo, ya no se funda en la fidelidad del vasallo y en su lealtad, sino en la dependencia material de una burocracia asalariada y en un ejército mercenario permanente. Pero esta metamorfosis sólo se hace posible cuando los principios de la economía monetaria ciudadana se extienden a toda la administración estatal, y cuando resulta posible procurarse los medios necesarios para mantener un sistema tan costoso.

La estructura de la nobleza se transforma al mismo tiempo que la del Estado, pero se mantiene vinculada a su propio pasado. En cambio la caballería decae constantemente como única clase guerrera y portadora de la cultura laica. El proceso es muy largo y los ideales caballerescos no pierden de la noche a la mañana su brillo seductor, al menos a los ojos de la burguesía. Pero, en el fondo, todo prepara la derrota de Don Quijote. Se ha atribuido la decadencia de la caballería a las nuevas técnicas guerreras de la Baja Edad Media, y se ha hecho notar que la pesada caballería, siempre que se enfrentó con la infantería de las nuevas tropas mercenarias o con las tropas de a pie de las hermandades campesinas, sufrió graves descalabros.

La caballería huyó ante los arqueros ingleses, ante los lansquenetes suizos y ante el ejército popular polaco-lituano, esto es, ante cualquier clase de armamento distinto del suyo y ante toda fuerza militar que no aceptase de antemano las reglas de combate caballerescas. Pero las nuevas técnicas guerreras no fueron la verdadera razón de la decadencia de la caballería. Estas técnicas no eran más que un síntoma, y en ellas no se expresaba otra cosa que el racionalismo del nuevo mundo burgués, al que la caballería no se avenía en absoluto. Las armas de fuego, el anonimato de la infantería, la rígida disciplina del ejército de masas; todo esto significaba la mecanización y racionalización de la guerra y la inactualidad de la actitud individual y heroica de la caballería. Las batallas

de Crécy, Poitiers, Azincourt, Nicópolis, Varna y Sempach no se perdieron por razones técnicas, sino porque los caballeros no formaban un verdadero ejército, sino unidades sueltas e indisciplinadas de aventureros que colocaban la gloria personal por encima de la victoria colectiva[226]. La conocida tesis de la democratización del servicio militar a consecuencia de la invención de las armas de fuego y la institución, por esta razón, de las tropas de infantería mercenaria, que hizo que la caballería perdiese su objeto, sólo puede admitirse con grandes limitaciones.

Las armas de la caballería, como se ha objetado con razón frente a esta doctrina[227], no se volvieron inútiles por el uso del mosquete y el arcabuz, sin contar con que la infantería luchaba por lo común con picas y ballestas y no con armas de fuego. La Baja Edad Media constituyó incluso el momento culminante en el desarrollo de la armadura pesada caballeresca, y la caballería mantuvo su importancia, frecuentemente decisiva, al lado de la infantería hasta la Guerra de los Treinta Años. Por lo demás, no es cierto, en absoluto, que la infantería estuviese compuesta exclusivamente por campesinos; en sus filas encontramos hijos tanto de burgueses como de nobles. La caballería se convirtió ahora en algo anacrónico, no porque hubiesen envejecido sus armas, sino porque habían envejecido su "idealismo" y su irracionalismo. El caballero no comprendía los móviles de la nueva economía, de la nueva sociedad y del nuevo Estado; seguía considerando a la burguesía, con su dinero y su "espíritu de mercachifle", como una anomalía. El burgués sabía mucho mejor cómo conducirse con el caballero. Intervenía gustosamente en las mascaradas de los torneos y las cortes de amor, pero todo esto no era para él más que un juego; en sus negocios era seco, duro y sin ilusión; en una palabra: nada caballero.

Mucho más íntimamente que con la nobleza feudal, la burguesía se mezcla con las "grandes familias" ciudadanas. Los "nuevos ricos" son paulatinamente considerados por el antiguo patriciado como sus iguales y, finalmente, son plenamente asimilados por el matrimonio. No todo rico ciudadano es sin más un patricio, pero nunca le ha sido más fácil al plebeyo pasar a las filas de la aristocracia con la simple ayuda de su riqueza. La antigua nobleza ciudadana y los nuevos capitalistas se dividen el gobierno de la ciudad y constituyen la nueva clase dirigente, cuyo rasgo característico fundamental es su capacidad para pertenecer al concejo. De esta clase forman parte también aquellas familias cuyos miembros no tienen un puesto en el concejo, pero que, por su situación económica, son considerados en plano de igualdad por los consejeros y pueden ingresar en sus familias a través del matrimonio. Esta clase de hombres notables que directa o indirectamente desempeñan los cargos ciudadanos constituye en lo sucesivo una casta rígidamente cerrada; sus costumbres tienen un carácter totalmente aristocrático y su hegemonía se funda en un monopolio de los cargos y las dignidades casi tan exclusivo como había sido antaño el de la nobleza feudal. Pero el verdadero fin y sentido del predominio de esta clase es asegurar el monopolio económico para sus miembros. Sobre todo en cuestión de grandes negocios de exportación los miembros de esta clase dominan ya el mercado, puesto que son poseedores de las reservas de materias; pasan de

industriales a comerciantes y distribuidores, y hacen trabajar a otros para sí, limitándose a proveer de la materia prima y a pagar un salario fijo por el trabajo.

La antigua igualdad de los artesanos organizados en los gremios cede el paso a una diferenciación graduada por el poder político y los medios financieros[228]. Primeramente, los pequeños maestros son expulsados de los gremios superiores; después, aquéllos se cierran contra el aflujo proveniente de abajo e impiden a los compañeros más pobres llegar al grado de maestros. Los pequeños artesanos pierden poco a poco toda su influencia en el gobierno de la ciudad, principalmente en la distribución de las cargas y los privilegios económicos, y, finalmente, se resignan al destino de una pequeña burguesía desheredada. Los oficiales descienden al nivel de asalariados permanentes, y, expulsados de los gremios, se reúnen en nuevas agrupaciones. De este modo se va formando desde el siglo XIV una peculiar clase obrera excluida de toda posibilidad de medro social, que forma el sustrato de la nueva forma de producción, muy semejante ya a nuestra moderna industria[229].

El problema de si ya en la Edad Media se puede hablar de capitalismo depende de la definición que se dé a este término. Si se entiende por economía capitalista el aflojamiento de los vínculos corporativos, la expansión progresiva de la producción más allá de las fronteras, pero también la seguridad ofrecida por la corporación, es decir, una actividad económica y mercantil por cuenta propia, guiada por la idea de la competencia y encaminada a la ganancia, se debe decir efectivamente que la Plena Edad Media pertenece ya a la era capitalista. Si, por el contrario, se tiene esta definición por inexacta y se considera la utilización de mano de obra extraña por parte de las empresas y el dominio del mercado laboral por la posesión de los medios de producción —en una palabra, la conversión del trabajo de servicio en mercancía— como la característica más importante del concepto del capitalismo, el comienzo de la era capitalista ha de fijarse del siglo XIV al XV. Tampoco se puede hablar todavía en la Baja Edad Media, naturalmente, de una auténtica acumulación del capital, ni de grandes reservas líquidas en el sentido moderno, como no puede hablarse de una economía coherentemente racionalista, regulada única y exclusivamente por los principios del rendimiento, la planificación y la oportunidad. Pero la tendencia al capitalismo es inconfundible desde este momento. El individualismo económico, la extinción gradual de la idea de corporación y la despersonalización de las relaciones humanas ganan terreno por todas partes. Por lejana que permanezca todavía del concepto integral de capitalismo, esta época está ya bajo el signo de las nuevas formas económicas y bajo el dominio de la burguesía en cuanto representante de los nuevos modos de producción capitalistas.

En la Plena Edad Media la burguesía ciudadana no intervenía todavía de manera directa en la cultura. Los elementos burgueses eran, como artistas, poetas y pensadores, simplemente agentes del clero y de la nobleza, es decir, ejecutores y mediadores de una concepción que no tenía raíces en su mentalidad. En la Baja Edad Media estas relaciones

cambian radicalmente. Las costumbres caballerescas, el gusto cortesano y las tradiciones eclesiásticas siguen siendo en muchos aspectos decisivos para el arte y la cultura burguesas; pero ahora es la burguesía la auténtica sustentadora de la cultura. La mayoría de los encargos de obras de arte provienen los ciudadanos particulares, no del rey o de los prelados, como en la Alta Edad Media, o de las cortes o los municipios, como en el período gótico. La nobleza y el clero, ciertamente, no dejan de participar en el arte como fundadores y grandes constructores, pero su influencia no es ya creadora. Los estímulos renovadores provienen casi siempre de la burguesía.

La concepción artística de una clase tan compleja y escindida por tan íntimos contrastes como ésta no podía, naturalmente, ser uniforme. No se debe, por ejemplo, pensar que fuese completamente popular, pues, por distintos que fueran los fines artísticos y los criterios axiológicos de la burguesía de los del clero y la nobleza, no eran totalmente ingenuos y populares, esto es, comprensibles sin premisas culturales. El gusto de un comerciante burgués podía ser más “vulgar”, más realista y más material que el de un constructor de la época de plenitud del gótico, pero no era por ello más simple ni menos extraño a la concepción del pueblo bajo. Las formas de una pintura o una escultura gótica tardía, inspiradas en el gusto burgués, eran frecuentemente más refinadas y caprichosas que las formas correspondientes de una obra de arte de la plenitud del gótico.

El carácter popular del gusto se manifiesta mejor en la literatura, que también ahora, como casi siempre que se trata de un “patrimonio cultural decaído”, llega a estratos sociales más profundos, que en las artes plásticas, cuyos productos son accesibles sólo a los ricos. Pero también el carácter popular de aquélla consiste en que la mayoría de los géneros manifiestan un espíritu menos prevenido, dispuesto a desprenderse con mayor facilidad de los prejuicios morales y estéticos de la caballería. No encontramos en ninguno de estos géneros auténtica poesía popular; en ninguno logra triunfar la concepción artística espontánea del pueblo, independiente de la tradición literaria de las clases superiores. Las fábulas de animales de la Edad Media han sido consideradas siempre por la historia de la literatura y por el folklore como la expresión directa del alma popular. Según la teoría romántica, que disfrutó hasta hace poco de aceptación general, las fábulas de animales, mantenidas por la transmisión oral, pasaron del simple pueblo analfabeto a la literatura, y constituyen el resultado tardío y en parte falseado de las formas originales creadas por el pueblo. En realidad, el proceso de evolución parece haberse realizado en sentido inverso. No conocemos apólogos más antiguos que el *Roman de Renart*; las fábulas francesas, finlandesas y ucranianas que poseemos se derivan todas del apólogo literario, del que también desciende probablemente la misma poesía fabulística de la Edad Media[230]. Igual podría decirse de la canción popular de la Baja Edad Media; no es más que el brote tardío de la lírica de los trovadores y los *vagantes*, la simplificación y popularización de la canción de amor literaria. La canción popular fue difundida por los juglares más humildes, que “cantaban y tocaban música para la danza y al mismo tiempo recitaban las canciones que se acostumbra llamar canciones populares de los siglos XIV, XV y XVI, y que eran

cantadas a coro también por los danzarines… Mucho de lo que elaboraba la poesía latina de entonces pasó, a través de ellos, al canto popular”[231]. Y, por fin, es cosa bastante conocida y no es preciso insistir más en ello que los llamados “libros populares” de la Baja Edad Media no son más que la versión vulgar y prosaica de las antiguas novelas caballerescas cortesanas.

Solamente en un género literario, el drama, encontramos algo que puede constituir una poesía popular gótica tardía. Pero tampoco el drama es, naturalmente, una creación original del “pueblo”. Sin embargo, tenemos en él, al menos, la continuación de una auténtica tradición popular, transmitida por el mimo desde la más remota antigüedad y recogida en el drama sacro y profano de la Edad Media. Con la tradición del mimo pasaron también al teatro medieval numerosos temas de la poesía artística, sobre todo de la comedia romana; pero la mayoría de ellos tenían raíces tan profundas en el terreno popular que aquí el pueblo no hace más que recobrar en gran parte algo que era propiedad cultural suya. El teatro religioso medieval es, empero, auténtico arte popular, pues no sólo sus espectadores, sino también sus actores provienen de todos los estratos de la sociedad. Los miembros de la compañía son clérigos, comerciantes, artesanos y también, en parte, gente del pueblo, aficionados, en una palabra, en contraste con los actores del teatro profano, que son mimos, danzantes y cantores profesionales.

El espíritu del diletantismo, que no pudo imponerse en las artes plásticas hasta tiempos modernos, se impone en la poesía medieval siempre que los elementos portadores de la cultura cambian de clase. También los trovadores fueron al principio simples aficionados, y sólo gradualmente se transformaron en poetas profesionales. Después de hundirse la cultura cortesana, una gran parte de estos poetas, cuya existencia se apoyaba en un empleo más o menos regular en las cortes, se queda sin trabajo y desaparece paulatinamente. La burguesía no es por el momento bastante rica ni tiene exigencias literarias suficientes para acogerlos y mantenerlos a todos. El lugar de los juglares vuelve a ser ocupado en parte por aficionados, los cuales siguen atendiendo sus ocupaciones burguesas y dedican a la poesía y al drama sólo sus horas de ocio.. Ellos llevan a la poesía el espíritu de su artesanía, e incluso acentúan y exageran el elemento técnico de la creación poética, como si con esto quisieran compensar su afición, que no se ajusta a su sólida existencia artesana. Se agrupan, como los actores del drama religioso, en asociaciones de tipo gremial, sometiéndose a una multitud de reglas, preceptos y prohibiciones que recuerdan en muchos aspectos los estatutos de los gremios. Este espíritu artesano no sólo se manifiesta en la poesía de los artesanos aficionados, sino también en las obras de los poetas profesionales, que, con el mismo espíritu de artesanía se llaman “maestros” y “maestros cantores” y se consideran muy por encima de los humildes juglares. Estos “maestros cantores” inventan dificultades artificiales, sobre todo en la técnica del verso, para eclipsar con su virtuosismo y su doctrina a la masa inculta de los juglares. Esta poesía académica, que tanto en el aspecto formal como en el del contenido se aferra a la ya anticuada poesía caballeresca cortesana, es no sólo la forma artística más lejana del gusto naturalista del

gótico tardío y, por lo tanto, la forma artística menos popular, sino también el género literario menos fecundo de la época.

El naturalismo del gótico, en su período de plenitud, corresponde, en cierta medida, al naturalismo de la época clásica griega. La pintura de la realidad se mueve, tanto en uno como en la otra dentro de los límites de severas formas de composición, y se abstiene de dar entrada a detalles particulares que podrían hacer peligrar la unidad de la composición. El naturalismo del gótico tardío, en cambio, rompe esta unidad formal, como la había, roto el arte del siglo IV a. de C. y el de la época helenística, y se entrega a la imitación de la realidad, despreciando de un modo casi brutal a veces la estructura formal. La singularidad del arte de la Baja Edad Media no está en el naturalismo mismo, sino en el descubrimiento del valor intrínseco de este naturalismo, que en lo sucesivo tiene su fin frecuentemente en sí mismo, y no está ya —o por lo menos no está totalmente— al servicio de un sentido simbólico, de una significación sobrenatural. La relación con lo sobrenatural no falta ciertamente en él, pero la obra de arte es, en primer lugar, una copia de la naturaleza y no un símbolo que se sirve de las formas naturales solamente como de un medio para lograr un propósito extraño. La mera naturaleza no tiene todavía un significado en sí misma, pero es ya suficientemente interesante para ser estudiada y representada por sí.

En la literatura burguesa de la Baja Edad Media, en la fábula y la farsa, en la novela en prosa y el cuento, se manifiesta ya un naturalismo totalmente profano, jugoso y recio, que se opone de la forma más extrema al idealismo de las novelas caballerescas y a los sentimientos sublimados de la lírica amorosa aristocrática. Por vez primera encontramos aquí caracteres vivos y verdaderos. Comienza ahora el predominio de la psicología en la literatura.

Seguramente también en la literatura medieval precedente se encuentran ya rasgos de caracteres exactamente observados —la *Divina Comedia* está llena de ellos—; pero tanto para Dante como incluso para Wolfram de Eschenbach, lo más importante no es la individualidad psicológica de las figuras, sino su significación simbólica. Las figuras no tienen en sí mismas su sentido ni la razón de su existencia, sino que reflejan más bien un significado que trasciende su existencia individual. La descripción de caracteres en la literatura de la Baja Edad Media se diferencia de la técnica representativa de las épocas precedentes principalmente en que ahora el poeta no encuentra casualmente los rasgos característicos de sus figuras, sino que los busca, los colecciona y los acecha. Pero, en gran medida, esta vigilancia psicológica es más que otra cosa un producto de la vida ciudadana y de la economía mercantil. La concentración de muchos hombres distintos en una ciudad, la riqueza y el frecuente cambio de los tipos que se encuentran cada día, agudizan de por sí los ojos para descubrir las peculiaridades de carácter. Pero el verdadero impulso que lleva a la observación psicológica proviene de que el conocimiento de los hombres y la justa valoración psicológica del prójimo, con vistas al negocio, son los requisitos intelectuales más importantes para el comerciante. Las condiciones de la vida urbana y de la economía monetaria, que arrancan al hombre de un mundo estático

vinculado a la costumbre y a la tradición y le lanzan a otro en el que las personas y las circunstancias cambian constantemente, explican también que el hombre sienta ahora un interés nuevo por las cosas de su contorno inmediato. Puesto que este contorno es ahora el verdadero teatro de su vida, en él ha de mantenerse; pero para mantenerse en él, ha de conocerlo. Y así, todo detalle de la vida se convierte en objeto de observación y de representación. No sólo el hombre, sino también los animales y las plantas, no sólo la naturaleza viviente, sino también los enseres, los vestidos y los arreos se convierten en temas que poseen una validez artística intrínseca.

El hombre de la época burguesa de la Baja Edad Media considera el mundo con ojos diferentes y desde un punto de vista distinto que sus antepasados, interesados únicamente por la vida futura. Está, por decirlo así, al borde del camino por el que discurre la vida multicolor, inextinguible e incontenible, y no sólo encuentra muy digno de observación todo lo que allí se desarrolla, sino que se siente complicado en aquella vida y en aquella actividad. El "panorama de viaje"[232] es el tema pictórico más típico de la época, y la procesión de peregrinos del *Altar de Gante* es en cierto modo el paradigma de su visión del mundo. El arte del gótico tardío torna siempre a representar al caminante, al pasajero, al viajero; busca sobre todo despertar la ilusión del camino, y sus figuras están animadas de un deseo de movimiento y de una pasión por el vagabundaje[233]. Las pinturas pasan ante el espectador como cuadros de una procesión, y él es espectador y actor a un tiempo.

Este aspecto del "margen de la vida", que suprime la división neta entre escenario y auditorio, es la expresión especial, se podría decir "cinematográfica", del sentido dinámico de la vida, propio de la época. El espectador está también dentro de la escena; la platea es al mismo tiempo escenario. Escenario y público, realidad estética y empírica se tocan directamente y forman un único mundo continuo; el principio de frontalidad está abolido totalmente y el propósito de la representación artística es la ilusión total. El espectador no permanece ya ajeno a la obra de arte, no se encuentra frente a ella, como habitante de otro mundo, sino que está incurso en la esfera misma de la representación, y sólo esta identificación del ambiente de la escena representada con el de aquél en que se encuentra el espectador produce la perfecta ilusión del espacio. Ahora que el marco de un cuadro se interpreta como el marco de una ventana a través del cual se abre la mirada sobre el mundo, y que este marco sugiere al espectador que el espacio existente del lado de acá y del lado de allá de la "ventana" es uniforme y continuo, gana por primera vez el espacio pictórico profundidad y realidad. Hay, pues, que atribuir a la nueva visión "cinematográfica", determinada por el dinámico sentido de la vida, el que la Baja Edad Media sea capaz de representar el espacio real, el espacio como nosotros lo entendemos. Esta hazaña no la habían logrado realizar ni la Antigüedad clásica ni la Alta Edad Media. A esta peculiaridad deben sobre todo las obras del gótico tardío su carácter naturalista. Y aunque comparado con el concepto renacentista de la perspectiva el espacio ilusorio de la Baja Edad Media resulte todavía inexacto e incoherente, esta nueva representación del espacio manifiesta ya el nuevo sentido realista de la burguesía.

La cultura cortesana caballeresca no ha cesado entre tanto de existir y de operar, y no sólo indirectamente, a través de las formas de la cultura burguesa —que en muchos aspectos tiene sus raíces en la caballería—, sino también por medio de sus formas propias, que en determinados centros, y sobre todo en la corte de Borgoña, experimentan un segundo florecimiento exuberante. Aquí se puede y se debe hablar todavía de una cultura cortesana de la nobleza, opuesta a la cultura de la burguesía. También la poesía se mueve todavía dentro de las formas de la vida caballeresca, y el arte está siempre al servicio de los fines representativos de la sociedad cortesana. Incluso la pintura de Van Eyck, por ejemplo, que nos parece tan burguesa, se desarrolla en la vida de la corte y está destinada a los círculos cortesanos y a la burguesía ilustre asociada con ellos[234].

Pero lo curioso —y esto revela del modo más claro el triunfo del espíritu burgués sobre el caballeresco— es que incluso en el arte cortesano, y hasta en su forma más lujosa, la miniatura, predomina el naturalismo de la burguesía. Los Libros de Horas miniados de los duques de Borgoña y del duque de Berry representan no sólo el comienzo del "cuadro de costumbres", esto es, del género pictórico burgués por excelencia, sino que son en cierto modo el origen de toda la pintura burguesa, desde el retrato hasta el paisaje[235]. Mas no sólo se extingue el espíritu, sino que desaparecen también, paulatinamente, las formas externas del antiguo arte eclesiástico y cortesano. Los frescos monumentales son sustituidos por los cuadros, y la miniatura aristocrática, por las artes gráficas. Y no es sólo la forma más barata, más "democrática", la que triunfa, sino también la más íntima, la más afín al sentimiento burgués. La pintura se independiza de la arquitectura por medio de la tabla, convirtiéndose así en objeto de adorno de la vivienda burguesa.

Pero también la tabla es todavía arte para hombres adinerados y muy exigentes. El arte de la gente modesta, de los pequeños burgueses, aunque no todavía de los campesinos y los proletarios, es la estampa. Los grabados en madera y en cobre son los primeros productos populares y relativamente baratos de arte. La técnica de la reproducción mecánica hace posible en este campo lo que en la literatura se había conseguido por medio de los grandes auditorios y de la repetición de las representaciones. El grabado es el paralelo popular de la miniatura aristocrática; lo que significaban para príncipes y magnates los códigos miniados, son para la gente burguesa los grabados sueltos o en colecciones, vendidos en las ferias o en las puertas de las iglesias. La tendencia popularizante del arte es ahora tan fuerte que el grabado en madera, más ordinario y más barato, triunfa no sólo sobre la miniatura, sino también sobre el grabado en cobre más delicado y más costoso[236]. Apenas puede calcularse hasta qué punto la difusión de este arte gráfico influyó sobre la evolución del nuevo arte. Sólo hay una cosa cierta: el hecho de que la obra de arte pierda poco a poco aquel carácter mágico, aquel "aura" que poseía todavía en la Alta Edad Media, y muestre una tendencia que corresponde al "desencantamiento de la realidad" producido por el racionalismo burgués, se debe en parte a que ya no es única e insustituible, sino que puede ser reemplazada por su reproducción mecánica[237].

Un fenómeno concomitante de la técnica y la explotación de la estampa es también la progresiva despersonalización de las relaciones entre el artista y su público. El grabado reproducido mecánicamente, que circula en muchos ejemplares y es difundido casi exclusivamente por medio de intermediarios, tiene, con respecto a la obra de arte original, un manifiesto carácter de mercancía. Y si el trabajo de los talleres, en los que los discípulos se dedicaban a la labor de copia, tiende ya a la "producción de mercancía", la estampa, con sus múltiples ejemplares de una misma imagen, es un ejemplo perfecto de la producción masiva, y ello mucho más en un campo en el que antes se trabajaba sólo por encargo previo.

En el siglo XV surgen estudios en los que se copian también manuscritos en serie y se ilustran rápidamente a pluma, exponiéndose luego los ejemplares para la venta, como en una librería. También los pintores y los escultores comienzan a trabajar en forma masiva y se impone así también en el arte el principio de la producción impersonal de mercancías. Para la Edad Media, que hacía hincapié no en la genialidad, sino en la artesanía de la creación artística, no era la mecanización de la producción tan difícil de compaginar con la esencia del arte como para los tiempos modernos, o como lo hubiese sido ya para el Renacimiento si la tradición medieval del arte como actividad artesana no hubiera puesto algún límite a la difusión de su concepto de la genialidad.

V

RENACIMIENTO

1

EL CONCEPTO DE RENACIMIENTO

Cuánto hay de caprichoso en la separación que se acostumbra a hacer de la Edad Media y la Moderna, y cuán indeciso es el concepto de Renacimiento, se advierte sobre todo en la dificultad con que se tropieza para encuadrar en una u otra categoría a personalidades como Petrarca y Boccaccio, Gentile da Fabriano y Pisanello, Jean Fouquet y Jan van Eyck. Si se quiere, Dante y Giotto pertenecen ya al Renacimiento, y Shakespeare y Molière todavía a la Edad Media. La opinión de que el cambio se consuma propiamente en el siglo XVIII y de que la Edad Moderna comienza con la Ilustración, la idea del progreso y la industrialización, no se puede descartar sin más[1]. Pero sin duda es mucho mejor anticipar esta cesura fundamental, situándola entre la primera y la segunda mitad de la Edad Media, esto es, a fines del siglo XII, cuando la economía monetaria se revitaliza, surgen las nuevas ciudades y la burguesía adquiere sus perfiles característicos; pero de ningún modo puede ser situada en el siglo XV, en el que, si muchas cosas alcanzan su madurez, no comienza, sin embargo, ninguna cosa nueva.

Nuestra concepción del mundo, naturalista y científica, es, en lo esencial, una creación del Renacimiento; pero el impulso hacia la nueva orientación en la que tiene su origen la concepción que ahora surge lo dio el nominalismo de la Edad Media. El interés por la individualidad, la investigación de las leyes naturales, el sentido de fidelidad a la naturaleza en el arte y en la literatura no comienzan en modo alguno con el Renacimiento. El naturalismo del siglo XV no es más que la continuación del naturalismo del gótico, en el que aflora ya claramente la concepción individual de las cosas individuales. Los panegiristas del Renacimiento quieren ciertamente ver en todo lo que en la Edad Media es espontáneo, progresista y personal un anuncio o una prefiguración del Renacimiento; Burckhardt considera que las canciones de los *vagantes* son ya Proto-renacimiento, y Walter Pater descubre que una creación tan íntimamente medieval como el *chantefable* “*Aucassin et Nicolette*” es una expresión del Renacimiento; pero todo esto no hace más que iluminar desde el lado opuesto la misma situación, la misma continuidad entre Edad Media y Renacimiento.

En su descripción del Renacimiento, Burckhardt ha acentuado sobre todo el naturalismo, y señala en el volverse a la realidad empírica, en el “descubrimiento del mundo y del hombre” el momento esencial del “re-nacimiento”. Él, lo mismo que sus seguidores, no se ha dado cuenta de que en el Renacimiento lo nuevo no era el naturalismo en sí, sino los rasgos científicos, metódicos e integrales del naturalismo: no han percibido que no eran la observación y el análisis de la realidad los que superaban los conceptos de la Edad Media, sino simplemente la conciencia y la coherencia con que los datos empíricos eran registrados y analizados; no han visto, en una palabra, que en el

Renacimiento el hecho notable no era que el artista se fuese convirtiendo en observador de la naturaleza, sino que la obra de arte se hubiera transformado en un “estudio de la naturaleza”. El naturalismo del gótico comenzó cuando las representaciones de las cosas dejaron de ser exclusivamente símbolos y empezaron a tener sentido y valor incluso sin relación con la realidad trascendente, como mera reproducción de las cosas terrenas. Las esculturas de Chartres y Reims, a pesar de que su relación supramundana sea aún tan evidente, se distinguen de las obras de arte del período románico por su sentido inmanente, el cual es separable de su significación metafísica. Con la venida del Renacimiento se realiza un cambio sólo en el sentido de que el simbolismo metafísico se debilita y el propósito del artista se reduce de manera cada vez más resuelta y consciente a la representación del mundo sensible. A medida que la sociedad y la economía se liberan de las cadenas de la doctrina de la Iglesia, el arte se vuelve también con rapidez progresiva hacia la realidad; pero el naturalismo no es una novedad del Renacimiento, como no lo es tampoco la economía de lucro.

El descubrimiento de la naturaleza por el Renacimiento es un invento del liberalismo del siglo XIX. El liberalismo contrapone el Renacimiento sencillo y amante de la naturaleza a la Edad Media para combatir así a la filosofía romántica de la historia. Cuando Burckhardt dice que el “descubrimiento del mundo y del hombre” es obra del Renacimiento, su tesis es a un tiempo un ataque a la reacción romántica y una defensa contra la propaganda destinada a difundir la visión romántica de la cultura medieval. La teoría de la espontaneidad del naturalismo renacentista tiene la misma fuente que la doctrina de que la lucha contra el espíritu de autoridad y de jerarquía, el ideal de la libertad de pensamiento y de conciencia, la emancipación del individuo y el principio de la democracia son conquistas del siglo XV. En este cuadro la luz de los Tiempos Modernos contrasta por todos lados con las tinieblas de la Edad Media.

La relación de este concepto del Renacimiento con la ideología del liberalismo es todavía más clara en Michelet que en Burckhardt; al primero se le debe la frase de la “*découverte du monde et de l’homme*”[2]. Ya el modo que tiene de elegir sus héroes intelectuales, uniendo a Rabelais, Montaigne, Shakespeare y Cervantes con Colón, Copérnico, Lutero y Calvino[3], y el hecho de que incluso no vea en Brunelleschi más que al destructor del gótico, y considere el Renacimiento en general como el principio de la evolución que llevará al triunfo la idea de la libertad y de la razón, muestra que lo que le interesaba en su concepto del Renacimiento era sobre todo encontrar el árbol genealógico del liberalismo Para él, la lucha es todavía contra el clericalismo y a favor del libre pensamiento, que fue el que trajo a los filósofos ilustrados del siglo XVIII la conciencia de su oposición a la Edad Media y su filiación renacentista.

Tanto para Bayle *(Dict. hist. el cric., IV)* como para Voltaire (*Essai sur les moeurs et l’esprit des nations*, capítulo 121), el carácter irreligioso del Renacimiento era cosa reconocida, y con esas características ha llegado hasta hoy el Renacimiento, que era en

realidad solamente anticlerical, antiescolástico y antiascético, pero en modo alguno incrédulo. Las ideas sobre la salvación, el más allá, la redención y el pecado original, que llenaban la vida espiritual del hombre de la Edad Media, pasan a ser “meramente ideas secundarias”[4] pero no se puede hablar en modo alguno de la carencia de todo sentimiento religioso en el Renacimiento. Porque, “si se pretende —como observa Ernst Walser— considerar de manera meramente inductiva la vida y el pensamiento de las personalidades más relevantes del *Quattrocento*, de Coluccio Salutati, Poggio Bracciolini, Leonardo Bruni, Lorenzo Valla, Lorenzo el Magnifico o Luigi Pulci, se da el caso extraño de que precisamente en las personas estudiadas *no* se dan en absoluto los signos que se consideran característicos de la incredulidad…”[5]. El Renacimiento no fue ni siquiera tan hostil a la autoridad como pretenden la Ilustración y el Liberalismo. Se atacaba al clero, pero se respetaba a la Iglesia como institución, y a medida que disminuía la autoridad de ésta se la sustituía por la de la Antigüedad clásica.

El radicalismo del concepto de Renacimiento que se forjó la Ilustración estaba todavía muy influido por el espíritu de la lucha por la libertad a mediados del siglo anterior[6]. La lucha contra la reacción renovaba el recuerdo de las repúblicas italianas del Renacimiento e insinuaba la idea de que todo el esplendor de su cultura estuvo en relación con la emancipación de sus ciudadanos[7]. En Francia fue el periodismo antinapoleónico y en Italia el anticlerical los que agudizaron y difundieron este concepto[8], y a él se atuvieron la investigación histórica, tanto burguesa-liberal como socialista. Aún hoy ambos campos ensalzan el Renacimiento como la gran lucha de la razón por la libertad y el triunfo del espíritu individual[9], cuando en realidad ni la ¡dea del “libre examen” es una conquista del Renacimiento[10] ni la idea de la personalidad fue totalmente desconocida para la Edad Media. El individualismo del Renacimiento fue nuevo solamente como programa consciente, como instrumento de lucha y como grito de guerra, pero no como fenómeno.

En su concepto del Renacimiento, Burckhardt relaciona la idea del individualismo con la del sensualismo, la idea de la autodeterminación de la personalidad con la acentuación de la protesta contra el ascetismo medieval, la exaltación de la naturaleza con la proclamación del Evangelio de la alegría de vivir y de la “emancipación de la carne”. De esta conexión de conceptos surge, en parte bajo el influjo del inmoralismo romántico de Heinse, y como anticipación del amoral culto al héroe de Nietzsche[11], el cuadro bien conocido del Renacimiento como una edad de hombres sin escrúpulos, violentos y epicúreos, un cuadro cuyos rasgos libertinos no tienen verdaderamente relación inmediata con el concepto liberal del Renacimiento, pero que sería inconcebible sin las tendencias liberales y el individualista sentido de la vida del siglo XIX. La disconformidad con el mundo de la moral burguesa y la rebelión contra ella originaron el paganismo petulante que encontraba en la pintura de los excesos del Renacimiento una compensación del placer que les faltó. En este cuadro, el *condottiere*, con su demoníaca apetencia de placeres y su desenfrenada voluntad del poder, era el prototipo del pecador irresistible, que

en la fantasía de los hombres modernos consumaba todas las monstruosidades del sueño burgués de placer. Se ha preguntado, con razón, si ha existido realmente este violento perverso tal como lo describe la historia de las costumbres renacentistas de las lecturas clásicas de los humanistas[12].

En la concepción sensualista del Renacimiento, amoralismo y esteticismo se entrelazan de una manera que corresponde mejor a la psicología del siglo XIX que a la del Renacimiento. La visión estética del mundo característica del período romántico no se agotaba en modo alguno en un culto al arte y al artista, sino que traía consigo una nueva orientación de todos los problemas de la vida según criterios estéticos. Toda la realidad se convertía para ella en sustrato de una experiencia estética, y la vida misma pasaba a ser una obra de arte en la que cada uno de los factores era simplemente un estímulo de los sentidos. Los pecadores, tiranos y malvados del Renacimiento le parecían a esta concepción grandes figuras pictóricamente expresivas, protagonistas apropiados al fondo colorista de la época. La generación ebria de belleza y ávida de muerte que quería morir "coronada de pámpanos" estaba pronta y bien dispuesta a perdonárselo todo a una época que se cubría de oro y de púrpura, y que convertía la vida en una fiesta fastuosa en la que, como se quería creer, hasta el pueble simple se entusiasmaba ante las más exquisitas obras de arte. Naturalmente, este sueño de estetas corresponde a la realidad histórica tan escasamente como la imagen del superhombre en figura de tirano. El Renacimiento fue duro y práctico, objetivo y anti-romántico; tampoco en este aspecto fue muy distinto de la Baja Edad Media.

Los rasgos que el individualismo liberal y el esteticismo sensualista han atribuido al concepto del Renacimiento, en parte no le convienen en absoluto y en parte convienen también a la Baja Edad Media. Parece que en esto los límites son más bien geográficos y nacionales que históricos. En los casos discutibles —por ejemplo, en Pisanello y en los Van Eyck— por lo general los fenómenos se resolverán a favor del Renacimiento en el sur y a favor de la Edad Media en el norte. Las espaciosas representaciones del arte italiano, con sus figuras que se mueven libremente en su disposición unitariamente concebida, parecen ser renacentistas, mientras que la estrechez espacial de la pintura flamenca, sus figuras tímidas, un poco desmañadas, sus accesorios meticulosamente dispuestos y su graciosa técnica miniaturista producen, por el contrario, una impresión completamente medieval.

Pero incluso si se quiere conceder a los factores constantes de evolución, principalmente a los factores raciales y nacionales de los grupos portadores de la cultura, un cierto peso, no se debe olvidar que la aceptación de un factor de esta clase significa una renuncia al propio papel de historiador, y se debe demorar todo lo posible la admisión de una renuncia como ésta. Por lo común resulta, en realidad, que los pretendidos factores constantes de evolución no son otra cosa que sedimentos de estadios históricos, o la sustitución apresurada de condiciones históricas no investigadas, pero perfectamente

investigables. De cualquier manera, el carácter individual de las razas y de las naciones tiene en las diferentes épocas de la historia una significación distinta cada vez. En la Edad Media, su importancia es insignificante; el carácter colectivo de la Cristiandad posee un grado de realidad incomparablemente más alto que la individualidad de cada uno de los pueblos componentes. Pero a finales de la Edad Media, el feudalismo, común a todo el Occidente, y la caballería internacional, la Iglesia universal, y su cultura unitaria, son sustituidos por la burguesía nacional con su patriotismo ciudadano, sus formas económicas y sociales distintas en cada lugar, las esferas de interés estrechamente limitadas de las ciudades y las provincias, los particularismos de los principados y la variedad de las lenguas nacionales. Y entonces es cuando el factor nacional y racial se adelanta al primer plano como decisivo y el Renacimiento aparece como una forma histórica particular en la que el espíritu italiano se individualiza con respecto al fondo de la unidad cultural europea.

El rasgo más característico del arte del *Quattrocento* es la libertad y la ligereza de la técnica expresiva, tan original respecto a la Edad Media como al norte de Europa, y con ellas la gracia y la elegancia, el relieve estatuario y la línea amplia e impetuosa de sus formas. Todo en este arte es claro y sereno, rítmico y melodioso. La rígida y mesurada solemnidad del arte medieval desaparece y cede el lugar a un lenguaje formal, alegre, claro y bien articulado, en comparación con el cual incluso el arte franco-borgoñón contemporáneo parece tener “un tono fundamentalmente hosco, un lujo bárbaro y una forma caprichosa y recargada”[13]. Con su vivo sentido para las relaciones simples y grandiosas, para la mesura y el orden, para la plasticidad monumental y la construcción firme, el *Quattrocento* anticipa, a pesar de la existencia de durezas ocasionales y de una dispersión frecuentemente no superada, los principios estilísticos del Renacimiento pleno. Es precisamente esta inmanencia de lo “clásico” en lo preclásico la que distingue del modo más claro las creaciones de los primeros tiempos del Renacimiento italiano, frente al arte de la Baja Edad Media y el arte contemporáneo del norte de Europa. El “estilo ideal” que une a Giotto con Rafael domina el arte de Masaccio y de Donatello, de Andrea del Castagno y de Piero della Francesca, de Signorelli y de Perugino; ningún artista italiano del Renacimiento temprano escapa totalmente a este influjo. Lo esencial en esta concepción artística es el principio de la unidad y la fuerza del efecto total, o, al menos, la tendencia a la unidad y la aspiración a despertar una impresión unitaria, aun con toda la plenitud de detalles y colores. Al lado de las creaciones artísticas de la Baja Edad Media, una obra de arte del Renacimiento da siempre la impresión de enteriza; en ella existe un rasgo de continuidad en todo el conjunto, y la representación, por rico que sea su contenido, parece fundamentalmente simple y homogénea.

La forma fundamental del arte gótico es la adición. En la obra gótica, ya se componga de varias partes relativamente independientes o no se pueda descomponer en tales partes, ya se trate de una representación pictórica o escultórica, épica o dramática, el principio predominante es siempre el de la expansión y no el de la concentración, el de la

coordinación y no el de la subordinación, la secuencia abierta y no la forma geométrica cerrada. La obra de arte se convierte así en una especie de camino, con diversas etapas y estaciones, a través del cual conduce al espectador, y muestra una visión panorámica de la realidad, casi una reseña, y no una imagen unilateral, unitaria, dominada por un único punto de vista. La pintura prefiere la representación cíclica, y el drama tiende a la plenitud episodios, fomentando, en lugar de una síntesis de la acción en unas cuantas situaciones decisivas, el cambio de escenas, de los personajes y de los motivos. En el arte gótico lo importante no es el punto de vista subjetivo; no es la voluntad creadora la que se manifiesta a través del dominio de la materia, sino la riqueza temática que se encuentra siempre dispersa en la realidad y de la que ni artistas ni público llegan a saciarse. El arte gótico lleva al espectador de un detalle a otro y —como se ha hecho observar— le hace leer las partes de la representación una tras otra; el arte del Renacimiento, por el contrario, no detiene al espectador ante ningún detalle, no le consiente separar del conjunto de la representación ninguno de los elementos, sino que le obliga más bien a abarcar simultáneamente todas las partes[14].

Como la perspectiva central en la pintura, así la unidad espacial y temporal y la concentración hacen posible en el drama, sobre todo, la realización de la visión simultánea. La modificación que el Renacimiento aporta a la idea del espacio y a toda la concepción artística, tal vez en ninguna otra parte se revela mejor que en la consciencia de la incompatibilidad de la ilusión artística con la escena medieval compuesta de cuadros independientes[15]. La Edad Media, que concebía el espacio como algo compuesto y que se podía descomponer en sus elementos integrantes, no sólo colocaba las diversas escenas de un drama una a continuación de otra, sino que permitía a los actores permanecer en escena durante toda la representación escénica, esto es, incluso cuando no participaban en la acción. Pues así como el actor no prestaba atención a aquella decoración delante de la cual no se recitaba, ignoraba también la presencia de los actores que no intervenían precisamente en la escena que se estaba representando. Semejante división de la atención es imposible para el Renacimiento.

El cambio de sensibilidad se manifiesta del modo más inequívoco en Scaligero, que encuentra ridículo que “los personajes no abandonen nunca la escena, y que aquellos que no hablan no se les considere presentes”[16]. Para la nueva estética la obra de arte constituye una unidad indivisible; el espectador quiere abarcar de una sola mirada todo el campo del escenario, lo mismo que todo el espacio de una pintura realizada según la perspectiva central[17]. Pero el tránsito de la concepción artística sucesiva a la simultánea significa al mismo tiempo una menor comprensión para aquellas “reglas del juego” tácitamente aceptadas sobre las cuales descansa en último término toda ilusión artística. El Renacimiento, encuentra absurdo que sobre la escena “se haga como si no se pudiera oír lo que uno dice de otro”[18], aunque los personajes están unos junto a otros; esto puede considerarse ciertamente como síntoma de un sentimiento realista más desarrollado, pero implica indudablemente un cierto declinar de la imaginación.

Como quiera que sea, es sobre todo a esta unitariedad de la representación a la que el arte del Renacimiento debe la impresión de totalidad, esto es, el parecer un mundo auténtico, equilibrado, autónomo, y con ello su mayor verismo frente a la Edad Media. La evidencia de la descripción artísticamente realista, su verosimilitud, su fuerza de persuasión, se basan también aquí —como ocurre con tanta frecuencia— mucho más en la intima lógica de la presentación y en la armonía de todos los elementos de la obra que en la armonía de todos estos elementos con la realidad exterior.

Italia anticipa con su arte concebido unitariamente el clasicismo renacentista, lo mismo que con su racionalismo económico anticipa la evolución capitalista de Occidente. Porque el Renacimiento temprano es un movimiento esencialmente italiano, mientras que el Renacimiento pleno y el Manierismo son movimientos comunes a toda Europa. La nueva cultura artística aparece en primer lugar en Italia porque es un país que lleva ventaja al Occidente también en el aspecto económico y social, porque de él arranca el renacimiento de la economía, en él se organizan técnicamente el financiamiento y transporte de las Cruzadas[19], en él comienza a desarrollarse la libre competencia frente al ideal corporativo de la Edad Media y en él surge la primera organización bancaria de Europa[20]; también porque en Italia la emancipación de la burguesía ciudadana triunfa más pronto que en el resto de Europa, debido a que en ella el feudalismo y la caballería están menos desarrollados que en el Norte, y la nobleza campesina no sólo se convierte en ciudadana mucho más pronto, sino que se asimila completamente a la aristocracia del dinero; y, finalmente, también porque la tradición clásica no se ha perdido enteramente en Italia, donde los monumentos conservados están por todas partes y a la vista de todos. Sabida es la significación que se ha atribuido a este último factor en las teorías sobre la génesis del Renacimiento.

Nada más fácil que recurrir a una única influencia directa y externa y convertirla en principio de este nuevo estilo tan difícilmente definible. Pero al hacer esto se olvida que una influencia histórica externa no es nunca la razón última de un cambio espiritual, pues una influencia de esta clase sólo se vuelve activa cuando existen ya las premisas para su admisión; su actualidad misma es la que hay que explicar; y, ciertamente, no es una influencia la que puede explicar la actualidad de sus fenómenos concomitantes. Ante el hecho de que en un determinado momento la Antigüedad comienza a tener una eficacia bien distinta de la que hasta entonces había tenido, hay que plantearse, en primer lugar, la cuestión de por qué ha ocurrido este cambio realmente, por qué de pronto la misma cosa provoca efectos nuevos; pero esta cuestión es tan amplia, tan genérica y tan difícil de responder como aquella otra anterior de por qué y cómo el Renacimiento era distinto de la Edad Media. La sensibilidad para la Antigüedad clásica era sólo un síntoma; tenía profundas raíces en fenómenos sociales, lo mismo que la repulsa de la Antigüedad al comenzar la era cristiana. Pero no se debe tampoco sobrevalorar el valor sintomático de esta sensibilidad para lo clásico. Los hombres de esta época tenían ciertamente conciencia clara de un renacimiento, y, con ella, el sentido de renovación basado en el espíritu

clásico, pero este sentido lo tenía también el *Trecento*[21]. En vez de citar a Dante y Petrarca como precursores, será mejor —como han hecho los adversarios de la teoría clasicista— rastrear el origen medieval de esta idea de un renacer y deducir de ella la continuidad entre la Edad Media y el Renacimiento.

Los representantes más conocidos de la teoría de un desarrollo ininterrumpido de la Edad Media al Renacimiento otorgan una influencia decisiva al movimiento franciscano y relacionan la sensibilidad lírica, el sentimiento de la naturaleza y el individualismo de Dante y Giotto sobre todo, pero también de los maestros más tardíos, con el subjetivismo y la intimidad del nuevo espíritu religioso, poniendo así en tela de juicio que el "descubrimiento" de la Antigüedad haya originado en el siglo XV una rotura en la evolución que estaba ya en curso[22]. También desde otras posiciones se ha mantenido la conexión del Renacimiento con la cultura cristiana de la Edad Media y el tránsito sin solución de continuidad de la Edad Media a la Moderna. Konrad Burdach califica de fábula[23] el pretendido carácter pagano del Renacimiento, y Carl Neumann no sólo afirma que el Renacimiento se apoya "en la inmensa energía que la educación cristiana había originado", y que el individualismo y el realismo del siglo XV son "la última palabra del hombre medieval en su madurez plena", sino también que la imitación del arte y la literatura clásicos, que había conducido ya en Bizancio a la rigidez de la cultura, fue también en el Renacimiento una rémora antes que un estímulo[24]. Louis Courajod va tan lejos por este mismo camino que niega toda relación íntima entre el Renacimiento y la Antigüedad e interpreta el Renacimiento como la renovación espontánea del gótico franco-flamenco[25]. Pero tampoco estos investigadores que defienden la continuación directa de la Edad Media en el Renacimiento se dan cuenta de que la conexión entre ambos períodos se funda en la continuidad de su desarrollo económico y social, ni de que el espíritu franciscano de que habla Thode, el individualismo medieval de Neumann y el naturalismo de Courajod tienen su origen en aquella dinámica social que a fines del periodo de la economía natural de la Edad Media cambió la faz de Occidente.

El Renacimiento intensifica realmente los efectos de la tendencia medieval hacia el sistema capitalista económico y social sólo en cuanto confirma el racionalismo, que en lo sucesivo domina toda la vida espiritual y material. También los principios de unidad, que ahora se hacen decisivos en el arte —la unidad coherente del espacio y de las proporciones, la limitación de la representación a un único motivo principal, y el ordenar la composición en forma abarcable de una sola mirada— corresponden a este racionalismo; expresan la misma aversión por todo lo que escapa al cálculo y al dominio que la economía contemporánea, basada en el método, el cálculo y la conveniencia; son creaciones de un mismo espíritu, que se impone en la organización del trabajo, de la técnica comercial y bancaria, de la contabilidad por partida doble, y en los métodos de gobierno, la diplomacia y la estrategia[26]. Toda la evolución del arte se articula en este proceso general de racionalización. Lo irracional pierde toda eficacia. Por "bello" se

entiende la concordancia lógica entre las partes singulares de un todo, la armonía de las relaciones expresadas en un número, el ritmo matemático de la composición, la desaparición de las contradicciones en las relaciones entre las figuras y el espacio, y las partes del espacio entre sí. Y así como la perspectiva central no es otra cosa que la reducción del espacio a términos matemáticos, y la proporcionalidad es la sistematización de las formas particulares de una representación, de igual manera poco a poco todos los criterios del valor artístico se subordinan a motivos racionales y todas las leyes del arte se racionalizan. Este racionalismo no se limita ni mucho menos al arte italiano: simplemente, en el Norte adopta características más superficiales que en Italia y se hace más tangible y más ingenuo. Un ejemplo característico de la nueva concepción artística fuera de Italia es la *Madonna londinense*, de Robert Campin, en cuyo fondo el borde superior de una pantalla de la chimenea forma al mismo tiempo el nimbo de la Virgen. El pintor utiliza una coincidencia formal para hacer concordar un elemento irracional e irreal de la representación con la realidad habitual, y si bien él está firmemente persuadido de la realidad suprasensible del nimbo tanto como de la realidad sensible de la pantalla, el mero hecho de que crea aumentar el atractivo de su obra por la motivación naturalista de este fenómeno es signo de una nueva época, aunque ésta no haya llegado sin preparación previa.

2

EL PÚBLICO DEL ARTE BURGUÉS Y CORTESANO DEL “QUATTROCENTO”

El público del arte del Renacimiento está compuesto por la burguesía ciudadana y por la sociedad de las cortes principescas. En cuanto a la orientación del gusto, ambos grupos sociales tienen muchos puntos de contacto, a pesar de la diversidad de origen. De un lado, el arte burgués conserva todavía los elementos cortesanos del gótico; además, con la renovación de las formas de vida caballerescas, que no han perdido por completo su atractivo para las clases inferiores, la burguesía adopta unas formas artísticas inspiradas en el gusto cortesano; de otro lado, los círculos cortesanos no pueden a su vez sustraerse al realismo y al racionalismo de la burguesía y participan en el perfeccionamiento de una visión del mundo y del arte que tiene su origen en la vida ciudadana. A fines del *Quattrocento* la corriente artística ciudadano-burguesa y la romántico-caballeresca están mezcladas de tal suerte, que incluso un arte tan completamente burgués como el florentino adopta un carácter más o menos cortesano. Pero este fenómeno corresponde simplemente a la evolución general y señala el camino que conduce de la democracia ciudadana al absolutismo monárquico.

Ya en el siglo XI surgen en Italia pequeñas repúblicas marineras como Venecia, Amalfi, Pisa y Génova, que son independientes de los señores feudales de los territorios circundantes. En el siglo siguiente se constituyen otros *comuni* libres, entre ellos Milán, Lucca, Florencia y Verona, y se forman organismos estatales bastante indiferenciados aún en el aspecto social, apoyados en el principio de la igualdad de derechos entre los ciudadanos que ejercen el comercio y la industria. Sin embargo, pronto estalla la lucha entre estos *comuni* y los nobles hacendados del contorno; esta lucha terminó por el momento con el triunfo de la burguesía. La nobleza campesina se traslada entonces a las ciudades y trata de adaptarse a la estructura social y económica de la población urbana. Pero casi al mismo tiempo surge también otra lucha, que se desarrolla con mayor crudeza y que no se decide tan pronto. Es la doble lucha de clases entre la pequeña y la gran burguesía, de un lado, y el proletariado y la burguesía en conjunto, de otro. La población ciudadana, que estaba unida todavía en la lucha contra el enemigo común, la nobleza, se divide en grupos de intereses opuestos que guerrean entre sí del modo más encarnizado tan pronto como el enemigo parece haber desaparecido. A finales del siglo XII las primitivas democracias se han transformado en autocracias militares. No conocemos con seguridad el origen de esta evolución, y no podemos por ello decir con certeza si fue la hostilidad de las sañudas facciones de la nobleza en lucha, o las luchas intestinas de la burguesía, o tal vez ambos fenómenos juntos, los que hicieron necesario el nombramiento del *podestà* como autoridad superior a los partidos contendientes; de cualquier modo, a un

período de luchas partidistas sucede antes o después el despotismo. Los déspotas mismos eran, o miembros de las dinastías locales, como los Este en Ferrara, o gobernadores del Emperador, como los Visconti en Milán, o *condottieri*, como Francisco Sforza, sucesor de los Visconti, o sobrinos del Papa, como los Riario en Forlí y los Farnese en Parma, o ciudadanos distinguidos como los Médici en Florencia, los Bentivogli en Bolonia y los Baglioni en Perugia. En muchos lugares el despotismo se hace hereditario ya en el siglo XIII; en otros, como Florencia y Venecia sobre todo, se mantiene la antigua constitución republicana, al menos en la forma, pero en general el advenimiento de las *signorie* señala por todas partes el fin de la antigua libertad. El *comune* libre y burgués se convierte en una forma política anticuada[27]. Los ciudadanos, entregados a sus quehaceres económicos, no estaban ya acostumbrados a la guerra, y abandonan la milicia en manos de empresarios militares y de soldados de oficio, los *condottieri* y sus tropas. Por todas partes el *signore* es el caudillo directo o indirecto de las tropas[28].

La historia de Florencia es típica de todas las ciudades italianas en las que por el momento no se llega a una solución dinástica y no se consigue por tanto desarrollar una vida cortesana. No es que las formas económicas capitalistas se desarrollen en Florencia antes que en otras ciudades, pero los estadios parciales de la evolución capitalista se destacan en ella más agudamente, y los motivos de los conflictos de clase que acompañan a esta evolución afloran en ella más claramente que en cualquier otra parte[29]. En Florencia, sobre todo, se puede seguir mejor que en otros *comuni* de estructura semejante el proceso a través del cual la gran burguesía se sirve de los gremios como medio para adueñarse del poder político y cómo utiliza este poder para acrecentar su supremacía económica. Después de la muerte de Federico II, los gremios consiguen, con la protección de los güelfos, el poder en el *comune* y arrebatan el gobierno al *podestà*. Se constituye el *primo popolo*, “la primera asociación política conscientemente ilegítima y revolucionaria”[30], que elige su *capitano*. Formalmente éste está bajo la autoridad del *podestà*, pero de hecho es el funcionario más influyente del Estado; no sólo dispone de toda la milicia popular y no sólo decide todas las controversias en materia de impuestos, sino que ejerce también “una especie de derecho tribunicio de ayuda e investigación” en todos los casos de queja contra un noble poderoso[31]. Con esto se quebranta el dominio de las familias militares y se expulsa a la nobleza feudal del gobierno de la república. Este es el primer triunfo decisivo alcanzado por la burguesía en la historia moderna, y recuerda la victoria de la democracia griega sobre los tiranos. Diez años después, la nobleza consigue nuevamente recuperar el poder, pero la burguesía sólo necesita dejarse llevar por la corriente de los acontecimientos, que la mantienen siempre sobre las olas tempestuosas. Hacia 1270 surge ya la primera alianza entre la aristocracia de sangre y la de dinero; con esto se prepara el gobierno de la clase plutocrática, que determinará en lo sucesivo toda la historia de Florencia.

Alrededor de 1280 la alta burguesía posee de un modo absoluto el poder, que ejerce en lo fundamental a través de los Priores de los gremios. Estos dominan toda la máquina

política y todo el aparato administrativo estatal, y como formalmente son los representantes de los gremios, puede decirse que Florencia es una ciudad gremial[32]. Entre tanto, las corporaciones económicas se han convertido en *gremios políticos*. Todos los derechos efectivos del ciudadano se fundan en lo sucesivo en la pertenencia a una de las corporaciones legalmente reconocidas. El que no pertenece a ninguna organización profesional no es un ciudadano de pleno derecho. Los magnates son de antemano excluidos del Priorato, a no ser que o ejerzan una industria, como los burgueses, o pertenezcan, al menos formalmente, a alguno de los gremios. Naturalmente, esto no significa en absoluto que todos los ciudadanos de pleno derecho posean derechos iguales; la hegemonía de los gremios no es otra cosa que la dictadura de la burguesía capitalista unida en los siete gremios mayores. No sabemos cómo se estableció realmente la diferencia de grado entre los gremios. Pero donde quiera que encontramos un documento de la historia económica florentina, la diferencia está ya realizada[33]. En cualquier caso, los conflictos económicos no se producen aquí, como en la mayoría de las ciudades alemanas, entre los gremios, por un lado, y el patriciado urbano, todavía no organizado, por otro, sino entre los distintos grupos gremiales[34]. En contraste con lo que ocurre en el Norte, en Florencia el patriciado tiene desde el *primer momento* la ventaja de que está tan fuertemente organizado como las clases medias de la población urbana. Sus gremios, en los que están asociados el comercio en gran escala, la gran industria y la banca, se convirtieron en auténticas asociaciones de empresarios. Valiéndose de la preponderancia de estos gremios, la alta burguesía consigue utilizar todo el aparato de la organización gremial para oprimir a las clases inferiores y, sobre todo, para disminuir los salarios.

El siglo XIV está lleno de los conflictos de clase entre la burguesía, dominadora de los gremios, y el proletariado, excluido de ellos. Al proletariado se le hirió gravemente al prohibírsele que se asociase; esto le impedía toda acción colectiva para la defensa de sus intereses, y calificaba de acto revolucionario todo movimiento huelguístico. El trabajador es ahora súbdito privado de todo derecho de un estado clasista en el que el capital, sin escrúpulos morales de ningún tipo, impera más desconsideradamente que nunca, antes o después, en la historia de Occidente[35]. La situación es tanto más desesperada cuanto que no se tiene conciencia de que se trata de una lucha de clases; no se considera al proletariado como una clase, y se define a los jornaleros desposeídos simplemente como los “pobres que, al fin y al cabo, tiene que haber”. El florecimiento económico, que, en parte, se debe a esta opresión de las clases inferiores, alcanza su apogeo entre 1328 y 1338. Después sobreviene la bancarrota de los Bardi y los Peruzzi, que origina una grave crisis económica y un estancamiento general. La oligarquía sufre una pérdida de prestigio aparentemente irreparable y debe doblegarse primero a la tiranía del Duque de Atenas y luego a un gobierno popular, fundamentalmente pequeño-burgués, el primero de su clase en Florencia. Los poetas y los escritores, como antaño en Atenas, se pronuncian de nuevo por la clase señorial —por ejemplo, Boccaccio y Villani—, y hablan en el tono más despectivo del gobierno de tenderos y artesanos.

Los cuarenta años siguientes, hasta la represión de la revuelta de los *Ciompi*, constituyen el único momento auténticamente democrático de la historia de Florencia, breve intermedio entre dos largos períodos de plutocracia. Naturalmente, también en este período se impone en realidad la voluntad de la clase media, y las grandes masas del proletariado han de recurrir constantemente a la huelga y a la revuelta. El levantamiento de los *Ciompi* de 1378 es, entre estos movimientos revolucionarios, el único del que tenemos conocimiento preciso; y, en todo caso, es también el más importante. Por primera vez se logran ahora las condiciones fundamentales de una democracia económica. El pueblo expulsó a los Priores, creó tres nuevos gremios representantes de los trabajadores y de la pequeña burguesía, e instauró un nuevo gobierno popular que procedió ante todo a una nueva división de los impuestos. La rebelión, que era esencialmente una sublevación del cuarto estado y luchaba por una dictadura del proletariado[36], fue derrotada a los dos meses por los elementos moderados coligados con la alta burguesía; sin embargo, aseguró por otros tres años a las clases inferiores de la población la participación activa en las tareas del gobierno. La historia de este período demuestra no sólo que los intereses del proletariado eran incompatibles con los de la burguesía, sino que además permite reconocer el grave error cometido por los trabajadores al querer imponer un cambio revolucionario de la producción en el cuadro ya anticuado de las organizaciones gremiales[37]. El comercio en gran escala y la gran industria se dieron cuenta antes que los gremios se habían convertido en un obstáculo para el progreso, y trataron de desembarazarse de ellos; en consecuencia, se les asigna cada vez más tareas culturales y menos tareas políticas, hasta que finalmente son sacrificados plenamente a la libre competencia.

Después del derrocamiento del gobierno popular, se vuelve al punto de partida existente antes de la rebelión de los *Ciompi* De nuevo domina el *popolo grasso*, con la única diferencia de que el poder no lo ejerce la clase entera, sino sólo algunas familias ricas; su predominio ya no se verá seriamente amenazado. En el siglo siguiente, tan pronto como se advierte un movimiento subversivo que amenace en lo más mínimo a la clase dominante, se lo sofoca inmediatamente y, por cierto, sin desorden[38]. Después del dominio relativamente breve de los Alberti, los Capponi, los Uzzano, los Albizzi y sus facciones, los Médici consiguen adueñarse finalmente del poder. En lo sucesivo ni siquiera se puede hablar justificadamente de una democracia como antes, cuando sólo una parte de la burguesía poseía derechos políticos activos y privilegios económicos, pero esta clase se comportaba, al menos dentro de su propio ambiente, con una cierta equidad y empleaba, en general, medios correctos. Bajo los Médici, esta democracia, ya muy limitada, está íntimamente vacía y pierde su sentido. Ahora, cuando se trata de los intereses de la clase dominante, no se modifica ya la constitución, sino que simplemente se abusa de ella, se falsean las elecciones, a los funcionarios se les corrompe o se les intimida, y a los Priores se les maneja como a simples muñecos. Lo que aquí se llama democracia es la dictadura no oficial del jefe de una sociedad familiar, que se pretende simple ciudadano y se esconde

detrás de las formas impersonales de una aparente república.

En el año 1433, Cosme el Viejo, apremiado por sus rivales, se ve obligado a desterrarse, hecho bien conocido en la historia florentina; pero después de su regreso, al año siguiente, vuelve a ejercer su poder sin obstáculo alguno. Se hace elegir una vez más *gonfaloniere*, por dos meses, después de haber desempeñado ya antes dos veces ese cargo; su actuación pública se extiende, pues, en total seis meses. En realidad, sin embargo, gobierna entre bastidores, por medio de hombres de paja, y domina la ciudad sin dignidades especiales, sin título alguno, sin cargo y sin autoridad: simplemente, por medios ilegales. Así, a la oligarquía sucede en Florencia, ya en el siglo XV, una tiranía encubierta, de la que surge más tarde sin dificultad el principado propiamente dicho[39]. El hecho de que en la lucha contra sus rivales los Médici se alíen con la pequeña burguesía no representa modificación esencial alguna para la posición de esta clase. La hegemonía de los Médici puede vestirse incluso con formas patriarcales, pero es por esencia más facciosa y arbitraria que lo había sido el gobierno de la oligarquía. El Estado continúa siendo mantenedor de intereses privados; la democracia de Cosme consiste solamente en que deja que otros gobiernen en su nombre y, siempre que es posible, emplea energías frescas y jóvenes[40].

Con la calma y la estabilidad, aunque éstas fueran impuestas por la fuerza a la mayoría de la población, comenzó para Florencia, desde principios del siglo XV, un nuevo florecimiento económico, que no fue interrumpido durante la vida de Cosme por ninguna crisis importante. Surgió en más de una parte el paro, pero no tuvo significación alguna y fue de corta duración. Florencia alcanza entonces la cumbre de su potencialidad económica; enviaba anualmente a Venecia dieciséis mil piezas de tejidos, en tránsito; además, los exportadores florentinos utilizaban también el puerto de Pisa, entonces subyugada, y desde 1421 también el puerto de Livorno, adquirido por cien mil florines. Es comprensible que Florencia estuviera orgullosa de su victoria y que la clase dominante, que era la que sacaba provecho de estas adquisiciones, como antaño la burguesía en Atenas, quisiera exhibir su poder y su riqueza. Ghiberti trabaja desde 1425 en la espléndida puerta oriental del Baptisterio; en el año de la adquisición del puerto de Livorno, Brunelleschi se ocupa del desarrollo de su proyecto de la cúpula de la catedral. Florencia debía convertirse en una segunda Atenas. Los comerciantes florentinos se vuelven petulantes, quieren independizarse del extranjero y piensan en una autarquía, esto es, en un incremento del consumo interno para igualarlo a la producción[41].

En el curso de los siglos XIII y XIV la estructura originaria del capitalismo se ha modificado esencialmente en Italia. En vez del antiguo afán de lucro, predomina la idea de la conveniencia, del método y del cálculo, y el racionalismo, que desde el primer momento era algo consustancial a la economía del lucro, se ha convertido en un racionalismo absoluto. El espíritu de empresa de los adelantados ha perdido sus rasgos románticos, aventureros y piráticos, y el conquistador se ha convertido en un organizador y un

contable, en un comerciante cuidadosamente calculador, circunspecto en sus negocios. El principio de la organización racional no era nuevo en la economía del Renacimiento, ni tampoco lo era la favorable disposición a abandonar un sistema de producción tradicional tan pronto como se experimentaba otro mejor; lo nuevo fue la coherencia con que se sacrificó la tradición al racionalismo, y la falta de consideraciones con que se valoró objetivamente todo factor de la vida económica, convertido en una partida en la contabilidad. Sólo este racionalismo absoluto hizo posible dar solución a los problemas que el incremento de tráfico comercial planteó a la economía. La elevación de la producción exigía un aprovechamiento más intenso de la mano de obra, una división del trabajo más precisa y una mecanización progresiva de los métodos de trabajo; esto no significa sólo la introducción de maquinaria, sino también la despersonalización del trabajo humano y la valoración del trabajador única y exclusivamente según su rendimiento.

Nada expresa mejor la mentalidad económica de la nueva época que este materialismo que reduce al hombre a su rendimiento, y su rendimiento a su valor monetario, esto es, al salario; este materialismo convierte, en otras palabras, al trabajador en un simple miembro de un complicado sistema de inversiones y rendimientos, pérdidas y ganancias, activos y pasivos. Pero el racionalismo de la época tiene su expresión sobre todo en el hecho de que el carácter esencialmente artesano de la antigua economía ciudadana se vuelve ahora completamente comercial. Esta comercialización no consiste principalmente en el hecho de que en la actividad del empresario lo manual pierda la supremacía y el cálculo y la especulación la ganen[42], sino en el reconocimiento del principio de que el empresario no ha de crear necesariamente nuevas mercancías para crear valores nuevos. Lo característico de la nueva mentalidad económica es la conciencia de la naturaleza ficticia y mudable del valor del mercado, dependiente de las circunstancias; la inteligencia de que el precio de una mercancía no es una constante, sino que fluctúa continuamente y que su nivel no depende de la buena o mala voluntad del comerciante, sino de determinadas circunstancias objetivas. Como demuestra el concepto del “justo precio” y los escrúpulos sobre los préstamos con interés, en la Edad Media el valor era considerado como una cualidad sustancial inherente de manera fija a la mercancía; sólo con la comercialización de la economía se descubren los auténticos criterios del precio, su relatividad y su carácter indiferente a consideraciones morales.

El espíritu capitalista del Renacimiento lo componen juntamente el afán de lucro y las llamadas “virtudes burguesas”: la ambición de ganancia y la laboriosidad, la frugalidad y la respetabilidad[43]. Pero también en el nuevo sistema ético encuentra expresión el proceso general de racionalización. Entre las características del burgués están la de perseguir miras positivas y utilitarias allí donde parece tratar sólo de su prestigio, la de entender por respetabilidad solidez comercial y buen nombre, y la de que en su lenguaje lealtad significa solvencia. Sólo en la segunda mitad del *Quattrocento* los fundamentos de la vida racional retroceden ante el ideal del rentista, y entonces por primera vez la vida del

burgués asume características señoriales.

La evolución se consuma en tres etapas. En los “tiempos heroicos del capitalismo” el empresario burgués es sobre todo el conquistador combativo, el aventurero audaz que fía sólo en sí mismo y que va más allá de la relativa seguridad de la economía medieval. El burgués lucha entonces realmente, con armas en las manos, contra la nobleza enemiga, los *comuni* rivales y las inhóspitas ciudades marineras. Cuando a esta lucha sucede una cierta calma y las mercancías en tránsito por caminos seguros autorizan una sistematización y un aumento de la producción, los rasgos románticos desaparecen paulatinamente del tipo característico del burgués; éste somete ahora toda su existencia a un plan de vida racional, coherente y metódico. Pero tan pronto como se siente económicamente seguro, se relaja la disciplina de su moral burguesa y cede con satisfacción creciente al ideal del ocio y de la buena vida. El burgués se aproxima a un estilo de vida irracional precisamente cuando los príncipes, que ahora se rigen por criterios financieros, comienzan a amoldarse a los principios profesionales del comerciante sólido, probo y solvente[44]. La corte y la burguesía se encuentran a medio camino. Los príncipes se vuelven cada vez más progresistas y en sus aspiraciones culturales se muestran tan innovadores como la burguesía recientemente enriquecida; la burguesía, por el contrario, se vuelve cada vez más conservadora y fomenta un arte que retrocede a los ideales cortesano-caballerescos y gótico-espiritualistas de la Edad Media, o, mejor dicho, estos ideales, que no han desaparecido nunca del arte burgués, vuelven ahora a colocarse en primer plano.

Giotto es el primer maestro del naturalismo en Italia. Los autores antiguos, Villani, Boccaccio e incluso Vasari, acentúan no sin razón el efecto irresistible que ejerció sobre sus contemporáneos su fidelidad a lo real, y no en vano contraponen su estilo a la rigidez y artificiosidad de la manera bizantina, todavía bastante difundida cuando él aparece en escena. Estamos acostumbrados a comparar la claridad y la sencillez, la lógica y la precisión de su manera expresiva con el naturalismo posterior, más frívolo y mezquino, y desatendemos con ello el inmenso progreso que su arte ha significado en la representación inmediata de las cosas y cómo él da forma a todo y sabe narrar todo aquello que antes de él era simplemente inexpresable con medios pictóricos. Así Giotto se ha convertido para nosotros en el representante de las grandes formas clásicas, estrechamente regulares, cuando fue sobre todo el maestro de un arte burgués simple, lógico y sobrio, cuyo clasicismo proviene del orden y la síntesis impuestos a las impresiones inmediatas, de la simplificación y racionalización de la realidad, pero no de un abstracto idealismo. Se quiere descubrir en sus obras una voluntad arcaizante, pero él no pretende ser otra cosa que un buen narrador, breve y preciso, cuyo rigorismo formal debe ser interpretado como agudeza dramática y no como frialdad antinaturalista. La concepción artística de Giotto tiene sus raíces en un mundo burgués todavía relativamente modesto, pero ya perfectamente consolidado en sentido capitalista. Su actividad artística se desarrolla en el período de florecimiento económico, entre la formación de los gremios políticos y la bancarrota de los Bardi y los Peruzzi, es decir, en aquel primer gran período de cultura

burguesa que hizo surgir los edificios más espléndidos de la Florencia medieval: Santa María Novella y Santa Croce, el Palazzo Vecchio, el Duomo y el Campanile. El arte de Giotto es riguroso y objetivo como la mentalidad de los hombres que le encargaban sus obras, los cuales quieren prosperar y dominar, pero no conceden todavía ningún valor especial al lujo y a la ostentación pomposa. El arte florentino posterior a Giotto es más natural en el sentido moderno, porque es más científico, pero ningún artista del Renacimiento se esforzó más honradamente que él en representar la naturaleza de la manera más directa y verdadera posible.

Todo el *Trecento* está bajo el signo del naturalismo de Giotto. Es cierto que aquí y allá hay manifestaciones de estilos anticuados que no se han liberado de las formas estereotipadas de la tradición anterior a Giotto, pero son corrientes retrasadas, reacciones, que mantienen el estilo hierático de la Edad Media; la orientación predominante en el gusto de la época es, empero, la naturalista, El naturalismo de Giotto experimenta su primera gran reelaboración en Siena, y desde allí penetra en el norte y en el oeste, principalmente por mediación de Simone Martini y sus frescos del palacio de los Papas en Avignon[45]. Siena se coloca por un momento a la cabeza de la evolución, mientras Florencia queda en la retaguardia bastante retrasada. Giotto muere en el año 1337; la crisis financiera provocada por las grandes insolvencias comienza en 1339; el estéril período de la tiranía del Duque de Atenas se extiende desde 1342 a 1343; en 1346 estalla una grave sublevación; 1348 es el año de la gran peste que se desencadena en Florencia de manera más terrible que en otras partes; los años que median entre la peste y la sublevación de los *Ciompi* son años llenos de inquietud, tumultos y revueltas; es un período estéril para las artes plásticas. En Siena, donde la burguesía media tiene una influencia mayor y tanto las tradiciones sociales como las religiosas tienen raíces más profundas, la evolución cultural no está turbada por catástrofes, y el sentimiento religioso, precisamente porque es todavía un sentimiento vivo, puede revestir formas más adecuadas al tiempo y más capaces de desarrollo.

El progreso más importante, partiendo de Giotto, lo realiza el sienés Ambrogio Lorenzetti, creador del paisaje naturalista y del panorama ilusionista de la ciudad. Frente al espacio de Giotto, que es efectivamente unitario y profundo, pero cuya profundidad no rebasa la de un escenario, él crea en su vista de Siena una perspectiva que supera todo lo anterior en este aspecto, no sólo por su amplitud, sino también por el enlace natural de las diversas partes en un único espacio. La imagen de Siena está dibujada con tal fidelidad a la realidad que todavía hoy se reconoce la parte de la ciudad que sirvió de motivo al pintor, y parece poderse caminar por aquellas callejuelas que, entre los palacios de los nobles y las casas de los burgueses, entre los talleres y las tiendas, serpentean colinas arriba.

En Florencia la evolución marcha al principio no sólo más lentamente, sino también de manera menos unitaria que en Siena[46]. Es verdad que se mueve fundamentalmente en el

cauce del naturalismo; sin embargo, no siempre lo hace en la dirección que corresponde a la pintura de ambiente de Lorenzetti. Taddeo Gaddi, Bernardo Daddi y Spinello Aretino son ingenuos narradores, como el mismo Lorenzetti; también ellos, con su tendencia a la expansión, están en la línea de la tradición de Giotto y procuran sobre todo dar la ilusión de la profundidad espacial. Pero junto a esta orientación existe también en Florencia otra tendencia importante, la de Andrea Orcagna, Nardo di Cione y sus discípulos, que en vez de la intimidad y la espontaneidad del arte de Lorenzetti mantienen el hieratismo solemne de la Edad Media, su rígida geometría y su ritmo severo, su ornamentalidad y su frontalidad planimétricas y sus principios de alineación y adición. La tesis de que todo esto no es sino simplemente una reacción antinaturalista[47] ha sido con razón discutida y se ha recordado a este propósito que el naturalismo en pintura no se limita en modo alguno a la ilusión del espacio profundo y a la disolución de las normas geométricamente trabadas, sino que aquellos “valores táctiles” *(tactile values)* que Berenson aprecia precisamente en Orcagna son igualmente conquista del naturalismo[48] Orcagna representa, con el volumen plástico y el peso estatuario que da a sus figuras, una dirección tan progresista en la historia del arte como Lorenzetti o Taddeo Gaddi con su profundidad y amplitud espacial. Lo infundado de la suposición de que nos encontramos aquí ante un arcaísmo programático debido al influjo de los dominios se muestra sobre todo en los frescos de la *Capilla de los Españoles* del claustro de Santa María Novella, que, si bien están dedicados a la gloria de la Orden dominicana, son en muchos aspectos una de las creaciones artísticas más progresistas de la época.

En el siglo XV Siena pierde su función de guía en la historia del arte, y Florencia, que está ya en la cumbre de su potencia económica, se coloca nuevamente en primer plano. Esta situación no explica ciertamente de manera inmediata la presencia y la singularidad de sus grandes maestros, pero sí explica la demanda ininterrumpida de encargos, y, con ella, la competencia intelectual que las hacen posibles. Florencia es ahora, juntamente con Venecia, que por lo demás tiene su desarrollo propio, que en modo alguno es el general, el único lugar de Italia donde se desarrolla una actividad artística significativa y ordenadamente progresista, independiente en conjunto del estilo cortesano de la Baja Edad Media en Occidente.

Al principio, la Florencia burguesa tiene una comprensión sólo limitada para el arte caballeresco importado de Francia y adoptado por las Cortes de Italia septentrional. También en lo geográfico esta región septentrional está más próxima al Occidente y limita de manera inmediata con territorios de lengua francesa. La novela caballeresca francesa se difunde ya en la segunda mitad del siglo XIII, y no sólo se la traduce, como en los otros países de Europa, y se la imita en el lenguaje del país, sino que se difunde en su lengua original. Se escriben poemas épicos en francés lo mismo que poemas líricos en la lengua de los trovadores[49]. Las grandes ciudades mercantiles de la Italia central no están ciertamente aisladas del norte y del oeste; sus comerciantes, que mantienen el tráfico con Francia y con Flandes, introducen los elementos de la cultura caballeresca también en

Toscana; sin embargo, en ella no existe un público verdaderamente interesado por una épica realmente caballeresca o por una pintura inspirada en el estilo romántico caballeresco-cortesano. En las Cortes de los príncipes de la llanura del Po, en Milán, Verona, Padua o Rávena y en muchas otras pequeñas ciudades, donde los dinastas y los tiranos conforman su séquito a imitación directa de los modelos franceses, no sólo se lee con entusiasmo la novela caballeresca francesa, no sólo se la copia y se la imita, sino que se la ilustra también en el estilo del original[50].

A su vez, la actividad pictórica de estas cortes no se limita en modo alguno a los manuscritos miniados, sino que se extiende a la decoración de los muros, que se adornan con representaciones de los ideales caballerescos de la novela y con motivos de la vida de la corte, con batallas y torneos, con escenas de caza y de cabalgatas, de juegos y de danzas, con narraciones de la mitología, de la Biblia y de la historia, con figuras de héroes antiguos y modernos, con alegorías de las virtudes cardinales, de las artes liberales y, sobre todo, del amor en todas las formas y todos los matices posibles. Estas pinturas se mantienen en general en el estilo de los tapices, género al que probablemente deben su origen. Buscan, lo mismo que éstos, causar una impresión de esplendor, sobre todo con el lujo del atuendo y la actitud ceremoniosa de los personajes. Las figuras se representan en actitudes convencionales, pero están relativamente bien observadas y tienen una cierta desenvoltura en el dibujo; esto es tanto más comprensible si se piensa que esta pintura tiene sus raíces en el mismo naturalismo gótico del que arranca el arte burgués de la Baja Edad Media. Basta pensar en Pisanello para darse cuenta de cuánto debe el naturalismo renacentista a estas pinturas murales con sus fondos verdes y sus plantas y animales observados con tanta vivacidad y tan bien pintados. Los escasos restos que se conservan en Italia de la más antigua pintura decorativa profana, tal vez no sean anteriores a los comienzos del siglo XV, pero los del siglo XIV no deben de haber sido en lo esencial muy diferentes de éstos. Los que se conservan todavía se encuentran en el Piamonte y en la Lombardía; los más importantes están en el castillo de La Manta, en Saluzzo, y en el Palazzo Borromeo, en Milán. Pero por fuentes contemporáneas sabemos que muchas otras cortes de la alta Italia poseían una rica y fastuosa decoración pictórica, sobre todo el castillo de Cangrande, en Verona, y el palacio de los Carrara, en Padua[51].

En contraste con el arte de las Cortes de los príncipes, el arte de las ciudades comunales en el *Trecento* tenía un carácter preferentemente eclesiástico. Hasta el siglo XV no cambian su estilo y su espíritu; entonces, por vez primera, adoptan un carácter profano que corresponde a las nuevas exigencias artísticas privadas y a la orientación racionalista general. Pero no sólo aparecen nuevos géneros mundanos, como la pintura de historia y el retrato; también los temas religiosos se llenan de motivos profanos. Naturalmente, el arte burgués mantiene todavía más puntos de contacto con la Iglesia y la religión que el arte de las Cortes de los príncipes, y, al menos en este aspecto, la burguesía sigue siendo más conservadora que la sociedad cortesana. Pero desde mediados de siglo se advierten ya en el arte ciudadano burgués, principalmente en el florentino, ciertas características

cortesano-caballerescas. La novela caballeresca, difundida por los juglares, penetra en las clases más humildes del pueblo y conquista en su forma popular también las ciudades toscanas; con ello pierde su carácter originariamente idealista y se convierte en simple literatura recreativa[52]. Esta literatura es la que despierta el interés de los pintores locales por los géneros románticos, aparte, claro está, de la influencia directa de artistas como Gentile da Fabriano y Domenico Veneziano, que difunden en Florencia el gusto artístico cortesano de la alta Italia, de donde proceden. Finalmente, la alta burguesía, ahora rica y poderosa, comienza a apropiarse las formas de vida de la sociedad cortesana y a descubrir en los motivos románticos caballerescos algo que no es simplemente exótico, sino digno de imitación.

Sin embargo, a principios del *Quattrocento* esta evolución hacia lo cortesano apenas si se advierte. Los maestros de la primera generación del siglo, principalmente Masaccio y Donatello, están más cerca del arte severo de Giotto, con su unidad espacial y el volumen estatuario de las figuras, que del arte preciosista cortesano, y también del gusto preciosista y de las formas frecuentemente indisciplinadas de la pintura trecentista. Después de las conmociones de la gran crisis financiera, de la peste y de la sublevación de los *Ciompi*, esta generación tiene que comenzar casi completamente de nuevo. La burguesía se muestra ahora, tanto en sus costumbres como en su gusto, más sencilla, más sobria y más puritana que antes. En Florencia predomina de nuevo un sentido de la vida antirromántico, objetivo y realista, y un naturalismo nuevo, más fresco y más robusto, se va imponiendo, de manera progresiva, en oposición a la concepción artística cortesana aristocrática, a medida que la burguesía se va consolidando de nuevo.

El arte de Masaccio y del Donatello joven es el arte de una nueva sociedad todavía en lucha, aunque profundamente optimista y segura de su victoria, el arte de unos nuevos tiempos heroicos del capitalismo, de una nueva época de conquistadores. El confiado aunque no siempre totalmente seguro sentimiento de fortaleza que se expresa en las decisiones políticas de aquellos años se manifiesta también en el grandioso realismo del arte. Desaparece de él la sensibilidad complaciente, la exuberancia juguetona de las formas y la caligrafía ornamental de la pintura del *Trecento*. Las figuras se hacen más corpóreas, más macizas y más quietas, se apoyan firmemente sobre las piernas y se mueven de manera más libre y natural en el espacio. Expresan fuerza, energía, dignidad y seriedad, y son más compactas que frágiles y, más que elegantes, rudas. El sentido del mundo y de la vida de este arte es esencialmente antigótico, esto es, ajeno a la metafísica y al simbolismo, a lo romántico y lo ceremonial.

Esta es, en todo caso, la tendencia predominante en el nuevo arte, aunque no es la única. La cultura artística del *Quattrocento* es ya tan complicada, intervienen en ella clases sociales tan distintas por origen y por educación que no podemos encerrarla en un concepto único, válido para todos sus aspectos.

Junto al estilo “renacentista” y clásicamente estatuario de Masaccio y Donatello, la

tradición estilística del espiritualismo gótico y el decorativismo medieval están completamente vivos, y ello no sólo en el arte de Fra Angelico y Lorenzo Monaco, sino también en las obras de artistas tan progresistas como Andrea del Castagno y Paolo Uccello. En una sociedad económicamente tan diferenciada y espiritualmente tan compleja como la del Renacimiento, una tendencia estilística no desaparece de un día para otro, ni siquiera cuando la clase social a la que originariamente estaban destinados sus productos pierde su poder económico y político y es sustituida por otra en sus funciones de portadora de la cultura, o esta clase modifica su propia actitud espiritual. El estilo espiritualista medieval puede parecer ya anticuado y carente de atractivo a la mayoría de la burguesía, pero corresponde todavía mejor que el otro a los sentimientos religiosos de una minoría muy considerable. En toda cultura desarrollada conviven clases sociales distintas, artistas diferentes que dependen de estas clases, diversas generaciones de clientes y productores de obras de arte, jóvenes y viejos, precursores y epígonos; en una cultura relativamente vieja como el Renacimiento, las distintas tendencias espirituales no encuentran expresión ya en grupos definidos, separados unos de otros. Las tendencias antagónicas de la intención artística no pueden explicarse simplemente por la contigüidad de las generaciones, por la "simultaneidad de hombres de edad distinta"[53]; las contradicciones se dan frecuentemente dentro de la misma generación. Donatello y Fra Angelico, Masaccio y Domenico Veneziano, han nacido sólo con unos años de diferencia, y, por el contrario, Piero della Francesca, el artista más afín espiritualmenté a Masaccio, está separado de éste por el espacio de media generación. Los contrastes asoman incluso en la creación espiritual de un mismo individuo. En un artista como Fra Angelico, lo eclesiástico y lo secular, lo lógico y lo renacentista, están unidos tan indisolublemente como lo están en Castagno, Uccello, Pesellino y Gozzoli el racionalismo y la fantasía romántica, lo burgués y lo cortesano. Las fronteras entre los seguidores del gótico y los precursores del gusto romántico burgués, afín a aquél en muchos aspectos, son totalmente borrosas.

El naturalismo, que representa la tendencia artística fundamental del siglo, cambia repetidamente su orientación según las evoluciones sociales. El naturalismo de Masaccio, monumental, antigóticamente simple, tendente sobre todo a la claridad de las relaciones espaciales y de las proporciones, la riqueza de Gozzoli, casi pintura de género, y la sensibilidad psicológica de Botticelli, representan tres etapas distintas en la evolución histórica de la burguesía, que se eleva desde unas circunstancias de sobriedad a una auténtica aristocracia del dinero. Un motivo recogido directamente de la realidad como es el *Hombre que tirita*, de Masaccio, en la escena del Bautismo de la capilla de Brancacci, es una excepción a principios del *Quattrocento*, mientras a mitad de siglo sería completamente normal. El gusto por lo individual, por lo característico y lo curioso ocupa ahora por primera vez el primer plano. Ahora surge la idea de una imagen del mundo compuesta por *petis faits vrais* que la historia del arte había ignorado hasta este momento. Los episodios de la vida cotidiana burguesa —escenas de la calle e interiores, escenas de

dormitorio en los días del puerperio y escenas de esponsales, el nacimiento de María y la Visitación vistas como escenas de sociedad, San Jerónimo en el ambiente de una casa burguesa y la vida de los santos en el tráfago de las ciudades— son los temas del nuevo arte naturalista.

Pero sería erróneo deducir que con estas representaciones se quiere decir más o menos que “los santos son también hombres simplemente”, y que la preferencia por los motivos de la vida burguesa es signo de modestia de clase; por el contrario, los pormenores de aquella existencia se mostraban con satisfacción y orgullo. Con todo, los burgueses ricos, que se interesan ahora por el arte, aunque no desconozcan su propia importancia, no quieren aparentar más de lo que son. Hasta después de mediados de siglo no aparecen signos de un cambio. En este aspecto, Piero della Francesca revela ya una cierta inclinación a la frontalidad solemne y una preferencia por la forma ceremonial. De cualquier modo, trabaja mucho para príncipes y está bajo la influencia directa de los convencionalismos cortesanos. En Florencia, sin embargo, el arte sigue estando en conjunto, hasta finales de siglo, libre de convencionalismos y de formalismos, si bien se vuelve también más alambicado y preciosista y tiende más cada vez a la elegancia y a la exquisitez. El público de Antonio Pollaiolo, de Andrea del Verrocchio, de Botticelli y de Ghirlandaio no tiene nada, empero, en común con esta burguesía puritana para la que trabajaron Masaccio y Donatello en su juventud.

El antagonismo existente entre Cosme y Lorenzo de Médici, la diferencia de principios con arreglo a los cuales ejercen su poder y organizan su vida privada, señalan la distancia que separa a sus respectivas generaciones. Lo mismo que desde los tiempos de Cosme, la forma de gobierno, de ser una república, aunque lo fuera sólo en apariencia, ha pasado a ser un auténtico principado, y el “primer ciudadano” y su séquito se han transformado en un príncipe y su Corte, así también la burguesía antaño honrada y deseosa de ganancias se ha transformado en una clase de rentistas que desprecian el trabajo y el dinero y quieren disfrutar la riqueza heredada de sus padres y darse al ocio. Cosme era todavía por entero un hombre de negocios; le gustaban, ciertamente, el arte y la filosofía, hacía construir preciosas casas y villas, se rodeaba de artistas y eruditos y sabía también, cuando llegaba la ocasión, adaptarse al ceremonial; pero el centro de su vida eran la Banca y la oficina. Lorenzo, en cambio, no tiene ya interés alguno por los negocios de su abuelo y de su bisabuelo; los descuida y los lleva a la ruina; le interesan sólo los negocios de Estado, sus relaciones con las dinastías europeas, su Corte principesca, su papel de guía intelectual, su academia artística y sus filósofos neoplatónicos, su actividad poética y su mecenazgo. Hacia afuera, naturalmente, todo se desarrolla todavía según formas burguesas y patriarcales. Lorenzo no permite que se tributen honores públicos a su persona y a su casa; los retratos familiares se dedican simplemente a fines privados, lo mismo que los de cualquier otro ciudadano notable, y no están destinados al público, como cien años más tarde lo estarán las estatuas de los Grandes Duques[54].

El *Quattrocento* tardío ha sido definido como la cultura de una "segunda generación", una generación de hijos malcriados y ricos herederos; y se encontró tan tajante el contraste con la primera mitad del siglo, que se creyó poder hablar de un movimiento de reacción consciente, de una intencionada "restauración del gótico" y de un "contrarrenacimiento"[55]. A esta concepción se opuso razonablemente que la tendencia que se había definido como retorno al gótico constituía una corriente subterránea permanente del Renacimiento temprano, y no aparece por vez primera en la segunda mitad de este período[56]. Pero así como es evidente incluso en el *Quattrocento* la persistente tradición medieval y el contraste continuado del espíritu burgués con los ideales góticos, es innegable también que en la burguesía predomina hasta la mitad del siglo una orientación espiritual adversa al gótico, antirromántica y realista, liberal y anticortesana, y que el espiritualismo y el gusto por los convencionalismos y lo conservador no se imponen hasta el período de Lorenzo de Médici. No se debe, naturalmente, imaginar que esta evolución significa que el espíritu burgués cambie repentina e incesantemente su estructura dinámica y dialéctica por otra estática. El predominio de las tendencias conservadoras, espiritualistas y cortesanas no encuentra menos oposición en la segunda mitad del *Quattrocento* de la que encontró en la primera mitad del siglo el predominio del espíritu innovador liberal y realista burgués. Lo mismo que en los primeros tiempos había junto a los círculos progresistas otros que retardaban la evolución, ahora el elemento progresista se hace valer por todas partes junto a los grupos conservadores.

La retirada de la vida económica activa de las clases sociales ya saturadas, y el avance de otras nuevas, hasta ahora excluidas de las posibilidades de realizar grandes negocios, hacia los puestos vacantes, o, en otras palabras, el ascenso de las clases pobres a acaudaladas y de las acaudaladas a aristocráticas, constituye el ritmo constante de la evolución capitalista[57]. Las clases cultas, que todavía ayer se sentían progresistas, hoy tienen ya ideales y sentimientos conservadores. Pero antes de que puedan transformar toda la vida intelectual de acuerdo con su nueva mentalidad, se adueña de los medios culturales una nueva clase de mentalidad dinámica, un grupo que en la generación anterior estaba excluido de la esfera cultural; éste a su vez se opondrá, una generación más tarde, a la evolución que tiende a hacer sitio a una nueva clase progresista. En la segunda mitad del *Quattrocento* es, efectivamente, el elemento conservador el que impone el gusto en Florencia; pero el relevo de clases sociales no ha finalizado ni mucho menos; están siempre en juego fuerzas considerablemente dinámicas que impiden al arte anquilosarse en el preciosismo cortesano, en el artificio y el convencionalismo.

A pesar de la inclinación hacia una sutileza amanerada y hacia una elegancia frecuentemente vacía, se imponen constantemente en el arte nuevos impulsos naturalistas. Aunque adopta tantos rasgos cortesanos y se vuelve tan formalista y artificioso, no excluye nunca la posibilidad de renovarse y ampliar su visión del mundo. El arte de la segunda mitad del *Quattrocento* sigue siendo un arte amante de la realidad, abierto a nuevas experiencias: es la expresión de una sociedad un poco afectada y descontentadiza,

pero que no se opone en absoluto a la admisión de nuevos impulsos. Esta mezcla de naturalismo y convencionalismo, de racionalismo y romanticismo, produce al mismo tiempo el comedimiento burgués de Ghirlandaio y el refinamiento aristocrático de Desiderio, el robusto sentido realista del Verrocchio y la poética fantasía de Piero de Cosimo, la gozosa amabilidad de Pesellino y la mórbida melancolía de Botticelli. Las premisas sociales de este cambio de estilo ocurrido hacia mediados de siglo hay que buscarlas en parte en la disminución de la clientela. El dominio de los Médici, con su opresión fiscal, redujo sensiblemente el volumen de los negocios y obligó a muchos empresarios a abandonar Florencia, transportando sus negocios a otras ciudades[58]. La emigración de los trabajadores y el descenso de la producción, síntomas de la decadencia industrial, pueden advertirse ya en tiempos de Cosme[59]. La riqueza se concentra en menos manos. El círculo de los ciudadanos particulares clientes artísticos, que en la primera mitad del siglo tendía siempre a extenderse, muestra ahora una tendencia a restringirse. Los encargos provienen principalmente de los Médici y de algunas otras familias; a consecuencia de este fenómeno, la producción asume ya un carácter más exclusivo y refinado.

Durante los dos últimos siglos en los *comuni* italianos no eran habitualmente las propias autoridades eclesiásticas las que hacían los encargos de arquitectura religiosa y de obras de arte, sino sus procuradores civiles y los encargados de sus intereses, es decir, de un lado, el *comune*, los grandes gremios y las cofradías religiosas, y, de otro, los fundadores privados, las familias ricas e ilustres[60]. La actividad arquitectónica y artística de los *comuni* alcanza su cumbre en el siglo XIV, en el primer florecimiento de la economía urbana. Entonces la ambición de los burgueses se exterioriza todavía en formas colectivas; sólo más tarde adopta una expresión más personal. Los municipios italianos gastaron en esta actividad artística tanto como antiguamente las *poleis* griegas. Y no sólo Florencia y Siena, también los pequeños municipios, como Pisa y Lucca, quisieron no ser menos y se desangraron casi en su petulante actividad constructora. En la mayoría de los casos, los señores que consiguieron adueñarse del poder en la ciudad prosiguieron la actividad artística de los *comuni*, y la superaron hasta donde fue posible en el dispendio. Se hacían así la mejor propaganda a sí mismos y a su gobierno, halagando la vanidad de los ciudadanos y regalándoles obras de arte que, por lo común, tenían que pagar los propios ciudadanos. Esto ocurrió, por ejemplo, en la construcción de la catedral de Milán; en cambio, los gastos de la construcción de la cartuja de Pavía fueron sufragados por el peculio particular de los Visconti y los Sforza[61].

La actividad artística de los gremios en Italia no se limitó, como en otros países, a la construcción y adorno de los propios oratorios y de las sedes gremiales, sino que se extendió también a la participación en las empresas artísticas del *comune*, principalmente en la construcción de las grandes iglesias. Estas tareas caían desde el principio dentro del círculo de actividades propias de los gremios, que venían desarrollándolas más ampliamente a medida que declinaba su influencia política y económica. Pero los gremios

eran por lo común simplemente el órgano de dirección y gerencia del *comune*, así como éste era frecuentemente nada más que el administrador de fundaciones privadas. Las corporaciones no pueden en modo alguno ser consideradas como constructores por cuenta propia, ni siquiera promotores espirituales de todas las empresas dirigidas por ellas, pues en la mayoría, de los casos administraban simplemente los medios puestos a su disposición para realizar la obra, o a lo sumo los completaban con préstamos o contribuciones voluntarias de los miembros del gremio[62]. Para la supervisión de la empresa que se les había confiado nombraban comisiones gremiales que, según la magnitud de la obra, se componían de cuatro a doce miembros *(operai)*. Estas comisiones organizaban los concursos, contrataban los diversos artistas, aprobaban sus proyectos, supervisaban los trabajos, procuraban los materiales y liquidaban los salarios. Si la apreciación de las aportaciones artísticas y técnicas requería una particular competencia, pedían consejo a especialistas[63]. Con tales atribuciones, el *Arte della Lana* dirigió en Florencia la construcción de la Catedral y del Campanile; el *Arte de Calimala*, los trabajos de Baptisterio y de la iglesia de san Miniato, y el *Arte della Seta*, la construcción del Ospedale degli Innocenti. La historia de las puertas de bronce del Baptisterio muestra del modo más claro el proceso habitual de los concursos. En el año 1401 el gremio de Calimala convoca un concurso público. Entre los concurrentes se eligen seis artistas para una selección posterior, entre otros Brunelleschi, Ghiberti y Jàcopo della Querica. Se les da un año para la ejecución de un relieve en bronce, cuyo motivo, a juzgar por la semejanza temática de los trabajos conservados, debió de ser exactamente prescrito. El coste de la producción y el mantenimiento de los artistas durante el período de prueba estaba a cargo del gremio de Calimala. Finalmente, los modelos presentados fueron juzgados por un tribunal nombrado por el gremio y compuesto por treinta y cuatro artistas famosos.

Los encargos artísticos de la burguesía consistían al principio, sobre todo, en donaciones para iglesias y conventos; sólo hacia mediados de siglo comienza a encargar en mayor número obras de arte de naturaleza profana y para usos privados. En adelante, también las casas de los burgueses ricos, y no sólo los castillos y palacios de príncipes y nobles, se adornaban ya con cuadros y estatuas. También en esta actividad artística, naturalmente, consideraciones de prestigio, el deseo de brillar y de erigirse un monumento desempeñan un papel tan importante, si no mayor, que las exigencias de orden estético. Estos intereses no son, desde luego, ajenos tampoco a las fundaciones de obras de arte religioso. Pero las circunstancias han cambiado ahora hasta el punto de que las familias más distinguidas, los Strozzi, los Quaratesi y los Rucellai, se ocupan mucho más de sus palacios que de sus capillas familiares.

Giovanni Rucellai es probablemente el tipo más representativo de estos nuevos nobles interesados, sobre todo, en el arte profano[64]. Procedía de una familia de patricios enriquecida en la industria de la lana y pertenecía a aquella generación entregada a los placeres de la vida que, bajo Lorenzo de Médici, comienza a retirarse de los negocios. En

sus notas autobiográficas, uno de los célebres *zibaldoni* de la época, escribe: "Tengo cincuenta años, no he hecho otra cosa que ganar y gastar dinero, y me he dado cuenta de que proporciona más placer el gastar dinero que el ganarlo." De sus fundaciones religiosas dice que le han dado y le dan la mayor satisfacción porque redundan en honra de Dios y de la ciudad, y perpetúan su propia memoria. Pero Giovanni Rucellai no es ya sólo fundador y constructor, sino también coleccionista; posee obras de Castagno, Ucello, Domenico Veneziano, Antonio Pollaiolo, Verrocchio, Desiderio de Settignano y otros. La evolución que experimenta el cliente artístico, transformándose de fundador en coleccionista, la apreciamos mejor aún en los Médici. Cosme el Viejo es todavía, sobre todo, el constructor de las iglesias de San Marco, Santa Croce, San Lorenzo y de la abadía de Fiesole; su hijo Piero es ya un coleccionista sistemático, y Lorenzo es exclusivamente un coleccionista.

El coleccionista y el artista que trabaja ajeno a los encargos son figuras históricamente correlativas; aparecen en el curso del Renacimiento contemporáneamente y el uno al lado del otro. Pero su aparición no acaece de manera repentina, sino que sigue un largo proceso. El arte del primer Renacimiento conserva todavía, en general, un carácter artesano, pues se acomoda al encargo del cliente, de manera que el punto de partida de la producción no hay que buscarlo, por lo general, en el impulso creador propio del artista, ni en la voluntad subjetiva de expresión ni en la idea espontánea, sino en la tarea señalada de modo preciso por el cliente. El mercado artístico no está, pues, determinado todavía por la oferta, sino por la demanda[65]. Toda obra tiene aún una finalidad utilitaria bien precisa y una relación concreta con la vida práctica. Lo que se encarga es un cuadro para el altar de una capilla que el pintor conoce bien, o un cuadro de devoción para un ambiente determinado, o el retrato de un miembro de la familia para una determinada pared. Toda estatua está proyectada de antemano para ser colocada en un lugar bien preciso, y todo mueble de precio está diseñado para una habitación determinada.

En nuestros días, de gran libertad artística, se admite como artículo de fe que las coacciones de orden externo a que el artista debía —y sabía— entonces someterse deben ser consideradas beneficiosas y útiles. Los resultados parecen confirmar esta creencia, pero los artistas interesados pensaban de una manera bien distinta; así, trataron de liberarse de estas trabas tan pronto como las condiciones del mercado lo permitieron. Esto ocurre en el momento en que el mero consumidor es sustituido por el aficionado, el experto, el coleccionista, es decir, por aquel moderno tipo de cliente que ya no manda hacer lo que necesita, sino que compra lo que le ofrecen. Su aparición en el mercado artístico significó el fin de aquella época en que la producción artística estuvo determinada únicamente por el hombre que encarga el trabajo y el comprador, y aseguró a la libre oferta nuevas oportunidades hasta ahora desconocidas.

El *Quattrocento* es, desde la Antigüedad clásica, la primera época de la que poseemos una selección considerable de obras de arte profano, y no sólo ejemplos numerosos de

géneros ya conocidos, como pintura mural y cuadros de pared de motivos profanos, tapicerías, bordados, orfebrería y armaduras, sino también muchas obras pertenecientes a géneros completamente nuevos, sobre todo creaciones de la nueva cultura doméstica de la alta burguesía, que tiende, en contraste con el tono solemne de la corte, a lo confortable y lo íntimo: zócalos de madera ricamente tallada destinados a ser adosados a las paredes, cofres pintados y tallados *(cassoni)*, cabeceras de cama pintadas y labradas, pequeños cuadros devotos colocados en graciosos marcos redondos *(tondi)*, platos ricamente adornados con figuras, que servían de ofrendas para el alumbramiento *(deschi da parto)*, además de las consabidas mayólicas y otros muchos productos de la artesanía. En todos ellos domina todavía un equilibrio casi perfecto entre arte y artesanía, entre pura obra de arte y mero instrumento del mobiliario.

Esta situación no cambia hasta que se reconoce la autonomía de las artes mayores, libres de todo fin y toda utilidad prácticos, y se las contrapone al carácter mecánico de la artesanía. Entonces, por fin, cesa la unión personal entre artista y artesano, y el artista comienza a pintar sus cuadros con una conciencia creadora distinta de la que tenía cuando pintaba arcas y paneles decorativos, banderas y gualdrapas, platos y jarrones. Pero entonces comienza también a liberarse de los deseos del cliente y a transformarse, de productor de encargo, en productor de mercancía. Esta es la premisa por parte del artista para la aparición del aficionado, el experto y el coleccionista. La premisa por parte del cliente consiste en la concepción formalista y libre de toda finalidad de la obra de arte, una forma, aunque todavía muy primitiva, de “el arte por el arte”. Un fenómeno paralelo e inmediato de la aparición del coleccionista, fenómeno que no surge sino con el establecimiento de una relación impersonal del comprador con la obra de arte y con el artista, es el mercado artístico. En el *Quattrocento*, cuando no había sino casos aislados de colección sistemática, el comercio de obras de arte separado de la producción, independiente, era poco menos que desconocido; éste surge por vez primera en el siglo siguiente con la demanda regular de obras del pasado y la compra de trabajos de los artistas más notables del presente[66]. El primer comerciante de arte cuyo nombre conocemos es, a principios del siglo XVI, el florentino Giovan Battista della Palla. El hace encargos y adquiere en su ciudad natal objetos de arte para el rey de Francia, y compra no sólo a los artistas directamente, sino también en las colecciones privadas. Pronto aparece igualmente el comerciante que encarga obras con miras especulativas, para revenderlas luego provechosamente[67].

Los burgueses ricos e ilustres de las repúblicas ciudadanas querían asegurarse al menos la fama póstuma, ya que, por consideración a sus conciudadanos, debían mantener entonces un cierto comedimiento en lo referente a su modo de vida. Las fundaciones religiosas eran la forma más apropiada para conseguir la fama eterna sin provocar la reprobación pública. Esto explica en parte la desproporción existente todavía en la primera mitad del *Quattrocento* entre la producción artística religiosa y la profana. La piedad no era ya en modo alguno el motivo más importante de las donaciones. Castello Quaratesi

quería dotar a la iglesia de Santa Croce de una fachada, pero cuando no se le autorizó a que figurase en ella su escudo, no quiso saber ya nada de la realización del proyecto[68]. A los mismos Médici les parece razonable vestir su mecenazgo con una capa de devoción. Cosme se preocupaba todavía de esconder sus iniciativas artísticas más que de exhibirlas. Los Pazzi, Brancacci, Bardi, Sassetti, Tornabuoni, Strozzi y Rucellai inmortalizaron su nombre con la construcción y adorno de capillas. Para ello se sirvieron de los mejores artistas de su tiempo. La capilla de los Pazzi fue construida por Brunelleschi, y las capillas de los Brancacci, Sassetti, Tornabuoni y Strozzi fueron decoradas por pintores como Masaccio, Baldovinetti, Ghirlandaio y Filippino Lippi.

Es muy dudoso que entre todos estos mecenas los Médici fueran los más generosos e inteligentes. Entre los dos hombres más ilustres de la dinastía, Cosme el Viejo parece ser el que tuvo gusto más sólido y equilibrado. ¿O quizá el equilibrio se debió a la época misma? Él dio trabajo a Donatello, Brunelleschi, Ghiberti, Michelozzo, Fra Angelico, Luca della Robbia, Benozzo Gozzoli y Fra Filippo Lippi. Donatello, en cambio, el más grande de todos, tuvo en Roberto Martelli un amigo y un protector exaltado. ¿Hubiera abandonado Donatello tan repetidamente Florencia si Cosme hubiera sabido apreciar convenientemente su valor? “Cosme fue gran amigo de Donatello y de todos los pintores y escultores”, se dice en los recuerdos de Vespasiano da Bisticci. “Le pareció —se comenta más adelante— que estos últimos tenían poco trabajo, y le apenaba que Donatello hubiese de permanecer inactivo, por lo que le encargó el púlpito y las puertas de la sacristía de la iglesia de San Lorenzo[69]. ¿Pero por qué en aquellos tiempos áureos del arte un Donatello tenía que recorrer el peligro de permanecer inactivo? ¿Por qué un Donatello debía recibir un encargo como un favor?

Tan difícil, o más todavía, es dar una valoración del gusto artístico de Lorenzo. Se ha atribuido a mérito personal suyo la calidad y la variedad de los ingenios que le rodeaban, y se ha considerado la intensa vitalidad que expresan las obras de los poetas, filósofos y artistas protegidos por él como irradiada de su persona. Desde Voltaire, su tiempo se encuentra entre los períodos felices de la humanidad, juntamente con la época de Pericles, el principado de Augusto y el *Grand Siècle*. Lorenzo mismo era poeta, filósofo, coleccionista y fundador de la primera Academia de Bellas Artes en el mundo. Se sabe el papel que el neoplatonismo desarrolló en su vida y cuánto debe a él personalmente este movimiento. Se conocen los detalles de sus relaciones amistosa con los artistas de su círculo. Es bien sabido que Verrocchio restauró para él antigüedades, que Giuliano de Sangallo construyó para él la villa de Poggio en Caiano y la sacristía de Santo Spirito, que Antonio Pollaiolo trabajó mucho para él y que Botticelli y Filippino Lippi eran amigos suyos muy íntimos. ¡Pero cuántos nombres faltan en esta lista! Lorenzo renunció no sólo a los servicios de Benedetto da Maiano, el creador del Palazzo Strozzi, y del Perugino, que durante su gobierno pasó muchos años en Florencia, sino también a la obra del artista más grande después de Donatello, Leonardo, que, a lo que parece, hubo de dejar Florencia y emigrar a Milán por falta de comprensión. La circunstancia de que estuviera muy lejos del

neoplatonismo[70] explica tal vez la falta de interés de Lorenzo por su persona.

El neoplatonismo, como ya el idealismo del propio Platón, expresaba una actitud ante el mundo meramente contemplativa, y, como toda filosofía que coloque en las meras ideas el único principio decisivo, significaba una renuncia a toda intervención en las cosas de la realidad "común" El neoplatonismo entregaba el destino de esta realidad a merced de los que de hecho poseían el poder; pues el verdadero filósofo, como dice Ficino, aspira a morir a las cosas terrenas y a vivir sólo en el mundo eterno de las ideas[71]. Es natural que esta filosofía halagara a un hombre como Lorenzo, que destruyó los últimos restos de libertad democrática y reprobó toda actividad política por parte de los ciudadanos[72]. Por lo demás, la doctrina de Platón, tan fácil de traducir y diluir en la poesía, tenía por sí misma que responder a su gusto.

Nada caracteriza mejor la naturaleza del mecenazgo de Lorenzo que sus relaciones con Bertoldo. El artista de las pequeñas esculturas, elegante pero un poco superficial, era su preferido entre todos los artistas de su época. Bertoldo vivía en su casa, se sentaba diariamente a su mesa, le acompañaba en sus viajes, era su confidente, su consejero artístico y el director de su Academia. Bertoldo tenía sentido del humor y tacto, y, a pesar de la intimidad de sus amistosas relaciones, sabía guardar la distancia conveniente; era un hombre de fina cultura y tenía el don de saber intuir perfectamente los gustos artísticos y los deseos de su protector. Era hombre de alto valor personal y, sin embargo, presto a una total subordinación; en una palabra, era el ideal del artista cortesano[73]. A Lorenzo tenía que causarle placer poder ayudar a Bertoldo en su trabajo de "elaboración de complicadas y extrañas, y en ocasiones también triviales alegorías y mitos clásicos"[74] y ver así realizarse su erudición humanística, sus sueños mitológicos y sus fantasías poéticas. El estilo de Bertoldo, su limitación al bronce como material refinado, maleable y duradero, y a la forma de composiciones de pequeñas figuras graciosas y elegantes, eran la correspondencia más exacta a la concepción artística de Lorenzo. Su preferencia por las artes menores es innegable. De las grandes creaciones de la plástica florentina muy pocas se encontraban en su colección[75]; el núcleo de ésta estaba constituido por gemas y camafeos, de los que poseía de cinco a seis mil[76]. Este era un género procedente de la época clásica, y como tal, tenía las preferencias de Lorenzo. El hecho de que Bertoldo se sirviera de una técnica típicamente clásica y tratara temas característicos del ambiente clásico no era tampoco lo menos importante para que su arte fuera grato a Lorenzo. Toda la actividad de Lorenzo como coleccionista y mecenas no era otra cosa que deleite de gran señor; y así como su colección conservaba muchas características de gabinete de curiosidades de un príncipe, así también su preferencia por lo gracioso y lo costoso, lo caprichoso y lo artificioso, tenía muchos puntos de contacto con el gusto rococó de tantos pequeños príncipes europeos.

En el *Quattrocento* se desarrollan junto a Florencia, que sigue siendo hasta finales del siglo el centro artístico más destacado de Italia, otros importantes viveros de arte, sobre

todo en las cortes de Ferrara, Mantua y Urbino. Estas siguen en su constitución el modelo de las cortes del siglo XIV de la Italia septentrional; a ellas les deben sus ideales caballeresco-románticos y la tradición de su estilo de vida formalmente antiburgués. Pero el nuevo espíritu burgués, con su racionalismo práctico y antitradicional, contamina también la vida de las cortes. Es verdad que todavía se leen las viejas novelas caballerescas, pero se adopta frente a ellas una nueva actitud de distanciamiento un poco irónico. No sólo Luigi Pulci en la Florencia burguesa, sino también Boyardo en la Ferrara cortesana, tratan el asunto caballeresco en el nuevo tono desenvuelto y semiserio. Los frescos de los castillos y palacios de los principes conservan la conocida atmósfera del siglo precedente; se prefieren los temas de la mitología y de la historia, las alegorías de las virtudes y de las artes liberales, personajes de la familia reinante y escenas de la vida de la corte; pero el antiguo repertorio caballeresco se utiliza cada vez menos[77]. La pintura no se presta al manejo irónico de los temas. Tenemos monumentos significativos del arte cortesano en dos lugares importantes: en el Palazzo Schifanoja, en Ferrara, los frescos de Francesco del Cossa; y en Mantua, los frescos de Mantegna. En Ferrara es más fuerte la conexión con el arte francés del gótico tardío; en Mantua, en cambio, predomina la afinidad con el naturalismo italiano; pero en ambos casos la diferencia respecto al arte burgués del momento está más en el tema que en la forma. Cossa no se diferencia sustancialmente de Pesellino, y Mantegna describe la vida en la corte de Ludovico Gonzaga con un naturalismo casi tan directo como, por ejemplo, Ghirlandaio, la vida de los patricios florentinos. El gusto artístico de ambos círculos ha encontrado un amplio equilibrio.

La función social de la vida cortesana es propagandística. Los príncipes renacentistas no sólo quieren deslumbrar al pueblo, sino también imponerse a la nobleza y vincularla a ellos[78]. Pero no dependen ni de sus servicios ni de su presencia, y, por lo tanto, pueden y quieren servirse de todo aquel que les sea útil, cualquiera que sea su origen[79]. Las cortes italianas del Renacimiento se distinguen, pues, de las medievales ya por su composición. Acogen en su círculo a aventureros afortunados y comerciantes enriquecidos, humanistas plebeyos y artistas descorteses, exactamente como si fueran todos personas de sociedad. En contraste con la comunidad exclusivamente moral de la caballería cortesana, en estas cortes se desarrolla una socialidad “de salón” relativamente libre y esencialmente intelectual que, de un lado, constituye la continuación de la cultura social refinada de los círculos burgueses, tal como la describen ya el *Decamerón* y el *Paradisso degli Alberti*, y, de otro, representa la preparación de los salones literarios, que en los siglos XVII y XVIII desempeñan un papel tan importante en la vida intelectual de Europa.

La mujer no ocupa todavía el centro en el salón cortesano del Renacimiento, si bien interviene desde el principio en la vida literaria del grupo; e incluso más tarde, en la época de los salones burgueses, será el centro en un sentido bien distinto a como lo fue en tiempos de la caballería. Por otra parte, la importancia cultural de la mujer no es más que una expresión del racionalismo del Renacimiento, que la eleva a una igualdad intelectual

con el hombre, pero no la coloca en posición superior a él. “Todas las cosas que pueden comprender los hombres, pueden también comprenderlas las mujeres”, se dice en el *Cortesano* (libro III, cap. XII). Sin embargo, la galantería que Castiglione exige del hombre de corte no tiene nada que ver con el servicio a la dama exigido al caballero. El Renacimiento es una época viril; mujeres como Lucrecia Borgia, que tiene su corte en Nepi, e incluso como Isabella d’Este, que es el centro de la corte en Ferrara y Mantua, y no sólo influía activamente sobre los poetas de su ambiente, sino también fue experta, al parecer, en las artes plásticas, son excepciones. Los mecenas y protectores del arte son casi en todas partes hombres.

La cultura cortesana de la caballería medieval creó un nuevo sistema de virtudes y unos nuevos ideales de heroísmo y de humanidad; las cortes de los príncipes italianos del Renacimiento no persiguen tan altos fines; su contribución a la cultura social se limita a aquel concepto de distinción que se difundió en el siglo XVI por influencia española, pasó a Francia y se impuso allí, constituyendo la base de la cultura cortesana y convirtiéndose en modelo para toda Europa. En el aspecto artístico las cortes del *Quattrocento* apenas han creado nada nuevo. El arte que debe su origen a los encargos hechos por los príncipes a los artistas de la época no es mejor ni peor en su calidad que el arte promovido por la burguesía ciudadana. La elección del artista depende quizá más veces de las circunstancias de lugar que del gusto personal y la inclinación del cliente. Conviene tener en cuenta, sin embargo, que Sigismundo Malatesta, uno de los tiranos más crueles del Renacimiento, reclamó los servicios del más grande pintor de su época, Piero della Francesca, y que Mantegna, el pintor más significativo de la generación siguiente, no trabajó para el gran Lorenzo de Médici, sino para un príncipe de segunda categoría como Ludovico Gonzaga.

Esto no quiere decir que estos príncipes fueran algo así como expertos infalibles. En sus colecciones se encuentran tantas obras de segunda y tercera categoría como en las de los mecenas burgueses. La tesis de que en el Renacimiento todos comprendían el arte aparece, en un examen detenido, como una leyenda tan carente de fundamento como la del nivel universalmente alto de toda la producción artística de la época. Ni siquiera en las clases altas de la sociedad se consiguió una uniformidad en los principios del gusto, por no hablar de las clases inferiores. Nada caracteriza el gusto predominante mejor que el hecho de que Pinturicchio, decorador elegante, pero rutinario, fuera el artista más ocupado de su tiempo. ¿Pero podemos hablar siquiera de un interés general por el arte en el Renacimiento, en el sentido en que lo hacen las publicaciones corrientes sobre el Renacimiento? ¿Se interesaban de veras por igual “altos y bajos” por los asuntos artísticos? ¿Se entusiasmaba realmente “toda la ciudad” por el proyecto de la cúpula de la catedral de Florencia? ¿Era verdaderamente “un acontecimiento para todo el pueblo” la terminación de una obra de arte? ¿De qué clases sociales estaba compuesto “todo el pueblo”? ¿También del proletariado hambriento? No es muy verosímil. ¿También de la pequeña burguesía? Tal vez. Pero, de cualquier modo, el interés de la mayoría por las cosas del arte debió de ser más religioso y patriótico local que propiamente artístico. No

debe olvidarse que en aquel tiempo los acontecimientos públicos se desenvolvían en gran parte en la calle. Un cortejo de carnaval, la recepción de una embajada, un funeral, no despertaban seguramente un interés menor que el boceto de Leonardo expuesto al público, ante el que el pueblo, según se narra, se amontonó durante dos días. La mayoría no tenía, sin duda, ni idea de la diferencia entre el arte de Leonardo y el de sus contemporáneos, aunque el abismo entre calidad y popularidad no era entonces seguramente tan profundo como hoy. Entonces precisamente comenzaba a abrirse este abismo; todavía podía salvarse de vez en cuando, porque el juicio no era aún propiedad exclusiva de los iniciados. Está fuera de toda duda que el artista del Renacimiento disfrutó de una cierta popularidad; lo demuestra el gran número de historias y anécdotas que corren sobre ellos; pero esta popularidad se refería sobre todo al personaje encargado de tareas públicas, al que participaba en los concursos públicos, exponía sus obras y ocupaba a las comisiones gremiales y revelaba ya su "genial" originalidad, pero no al artista como tal.

A pesar de que en el Renacimiento la demanda de obras de arte fuese relativamente grande en ciudades como Florencia y Siena, no se puede hablar de un arte popular en el sentido que se habla de la poesía popular, de los himnos religiosos, de las *sacre rappresentazioni* y de las novelas caballerescas que degeneraron en canciones de feria. Había probablemente un arte rústico y una producción de baratijas destinada al pueblo y muy difundida, pero las verdaderas obras de arte, a pesar de su relativa baratura, eran de un precio exorbitante para la gran mayoría de la población.

Se ha comprobado que hacia 1480 había en Florencia 84 talleres de talla en madera y labores de taracea, 54 de artes decorativas en mármol y piedra y 44 de aurífices y plateros[80]; por lo que hace a pintores y escultores, faltan los datos correspondientes a este periodo, pero el registro gremial de pintores en Florencia atestigua, entre 1409 y 1499, 41 nombres[81]. La comparación de estas cifras con el número de artesanos ocupados en otros oficios, el hecho, por ejemplo, de que en un mismo período hubiese en Florencia 84 tallistas en madera y 70 carniceros[82], basta para dar una idea de la demanda artística en aquel tiempo. Los artistas identificables, sin embargo, son un tercio o tal vez un cuarto de los maestros inscritos en el registro gremial[83]. De los 32 pintores que en 1428 poseían en Siena taller propio, sólo conocemos nueve[84]. La mayoría de ellos probablemente no tuvo una personalidad individual y, como Neri di Bicci, se dedicaron principalmente a la producción en serie. Los negocios de estas empresas, de cuya naturaleza nos informan suficientemente las anotaciones de Neri di Bicci[85], demuestran que el gusto del público estaba muy lejos de ser tan seguro como se acostumbra a proclamar. La mayoría compraba mercancías de calidad mínima. Según lo que se lee sobre el Renacimiento en los manuales, podría pensarse que la posesión de obras de arte plástico era de buen tono y que se las encontraba habitualmente al menos en casa de los burgueses acomodados. Pero, al parecer, no era así. Giovan Battista Armenini, crítico de arte de la segunda mitad del siglo XVI, asegura que conocía muchas casas de este tipo en las que no se veía ni un cuadro

aceptable[86].

El Renacimiento no fue una cultura de tenderos y artesanos, ni tampoco la cultura de una burguesía adinerada y medianamente culta, sino, por el contrario, el patrimonio celosamente guardado de una *élite* antipopular y empapada de cultura latina. Participaban en él principalmente las clases adheridas al movimiento humanístico y neoplatónico, las cuales constituían una intelectualidad tan uniforme y homogénea como, por ejemplo, no lo había sido nunca el clero en conjunto. Las creaciones decisivas del arte estaban destinadas a este círculo. Los círculos más amplios, o no tenían sobre ellas conocimiento alguno, o las juzgaban con criterios inadecuados, no estéticos, y se contentaban con productos de valor mínimo. En esta época surgió aquella insuperable distancia, fundamental para toda la evolución posterior, entre una minoría culta y una mayoría inculta, distancia que no conoció en esta medida ninguna de las épocas precedentes.

La cultura de la Edad Media tampoco tuvo un nivel común, y las clases cultas de la Antigüedad clásica eran totalmente conscientes de su alejamiento de la masa, pero ninguno de estos períodos, con la excepción de pequeños grupos ocasionales, pretendió cerrar una cultura deliberadamente reservada a una *élite*, y a la que la mayoría no pudiera tener acceso. Esto es precisamente lo que cambia en el Renacimiento. El lenguaje de la cultura eclesiástica medieval era el latín, porque la Iglesia estaba ligada de manera directa y orgánica a la civilización romana tardía; los humanistas escriben en latín porque rompen la continuidad con las corrientes culturales populares que se expresan en los diferentes idiomas nacionales y quieren crear para sí un monopolio cultural, una especie de clase sacerdotal. Los artistas se colocan bajo la protección y la tutela intelectual de este grupo; se emancipan, dicho de otro modo, de la Iglesia y de los gremios para someterse a la autoridad de un grupo que reclama para sí a un tiempo la competencia de ambos: de la Iglesia y de los gremios. Ahora los humanistas ya no son sólo autoridad indiscutible en toda cuestión iconográfica de tipo histórico y mitológico, sino que se han convertido en expertos también en cuestiones formales y técnicas. Los artistas terminan por someterse a su juicio en cuestiones sobre las que antes decidían sólo la tradición y los preceptos de los gremios, y en las que ningún profano podía inmiscuirse. El precio de su independencia de la Iglesia y los gremios, el precio que han de pagar por su ascenso social, por el aplauso y la gloria, es la aceptación de los humanistas como jueces. No todos los humanistas son ciertamente críticos y expertos, pero entre ellos se encuentran los primeros profanos que tienen idea de los criterios del valor artístico y son capaces de juzgar una obra de arte según criterios meramente estéticos. Con ellos, en cuanto que son parte de un público realmente capacitado para juzgar, surge el público del arte en el sentido moderno[87].

3

POSICIÓN SOCIAL DEL ARTISTA EN EL RENACIMIENTO

La acrecida demanda de arte en el Renacimiento hace que el artista deje de ser el artesano pequeño-burgués que antes era y se convierta en una clase de trabajadores intelectuales libres que antes sólo existía en algunos desarraigados, pero que ahora comienza a formar un estrato económicamente asegurado y socialmente consolidado, aunque no puede decirse que como grupo social esté en modo alguno unificado. Los artistas de los comienzos del siglo XV son todavía en su conjunto gente modesta; son considerados como artesanos superiores, y no se diferencian ni por su origen ni por su educación de los elementos gremiales de la pequeña burguesía. Andrea del Castagno es hijo de un campesino; Paolo Uccello, de un barbero; Filippo Lippi, de un carnicero; los Pollaiolo son hijos de un pollero. Reciben su nombre tomándolo del oficio de su padre, de su patria de origen, de su maestro, y se les tutea como a los criados. Están sometidos a las regulaciones gremiales, y no es en modo alguno su talento lo que les da derecho a ejercer su profesión de artistas, sino el aprendizaje realizado conforme a las prescripciones del gremio. Su educación la reciben sobre los mismos fundamentos que los artesanos vulgares; se forman no en escuelas, sino en talleres, y no de manera teórica, sino práctica. Entran, todavía niños, después de adquirir algunos conocimientos de lectura, escritura y cuentas, bajo la disciplina de un maestro, y suelen pasar muchos años con él. Sabemos que todavía Perugino, Andrea del Sarto y Fra Bartolommeo estuvieron sometidos a este aprendizaje ocho o diez años. La mayoría de los artistas de los comienzos del Renacimiento, entre otros Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Uccello, Antonio Pollaiolo, Verrocchio, Ghirlandaio, Botticelli, Francia, proceden de la orfebrería, que con razón ha sido llamada la “escuela de arte” del siglo. Muchos escultores trabajan al comienzo en asociaciones de canteros o con tallistas decoradores, como habían hecho sus antecesores en la Edad Media. Donatello, al ser recibido en el gremio de San Lucas, es designado como “orífice y cantero”. Sobre su pensamiento acerca del arte y la artesanía nos informa de modo excelente el hecho de que una de sus últimas y más importantes obras, el grupo de Judit y Holofernes, esté proyectado como figura para una fuente en el pozo del Palazzo Riccardi.

Pero las más importantes *botteghe* de artistas de los comienzos del Renacimiento persiguen ya, a pesar de su organización todavía artesana en lo esencial, métodos de educación individuales. Esto se puede decir, en primer lugar, de los talleres de Verrocchio, Pollaiolo y Ghirlandaio en Florencia, de Francesco Squarcione en Padua, de Giovanni Bellini en Venecia, cuyos directores son tan importantes y famosos maestros como artistas. Los aprendices ya no van al primer taller que se les presenta, sino que buscan un maestro determinado, al que halla acceso un número tanto mayor cuanto más famoso es

como artista. Estos muchachos son, aunque no siempre la mejor, al menos la más barata mano de obra; ésta, no el orgullo de ser considerado como buen maestro, es la razón principal de la educación artística intensiva que desde ese momento se inicia y el aprendizaje comienza, conforme todavía a la tradición medieval, con trabajos manuales de todas clases, como la disposición de los colores, la fabricación de los pinceles y la preparación de los lienzos; viene después el encargo de pasar algunas composiciones del cartón al cuadro, pintar los paños y las partes secundarias de la figura, y termina finalmente con la ejecución de obras enteras sin otra base que simples bosquejos e indicaciones. Así el aprendiz se convierte en el colaborador más o menos independiente, que necesariamente ha de ser distinguido del discípulo. Pues no todos los colaboradores de un maestro son discípulos suyos, y tampoco todos los discípulos permanecen como colaboradores junto a sus maestros. El colaborador es muchas veces un artista equiparable al maestro, pero a menudo también un instrumento impersonal en manos del jefe del taller.

Las múltiples combinaciones de estas posibilidades y la frecuente colaboración del maestro, los ayudantes y los discípulos en una misma obra hacen que muchas veces resulte no sólo una mezcla de estilos difícil de descomponer, sino acaso una fusión real de las diferencias individuales, una forma común, en la que lo decisivo fue en primer lugar la tradición artesana. El hecho, bien conocido por las biografías de artistas del Renacimiento —lo mismo si es real que ficticio—, de que el maestro deje la pintura porque uno de sus discípulos le ha superado (Cimabue-Giotto, Verrocchio-Leonardo, Francia-Rafael), puede, bien representar un estadio evolutivo ulterior, en el que la comunidad del taller comenzaba ya a descomponerse, o bien, como, por ejemplo, en el caso de Verrocchio y Leonardo, puede tener una explicación más realista que la que las anécdotas de artistas dan, Verrocchio deja probablemente de pintar y se limita a ejecutar trabajos plásticos, después que se ha convencido de que puede fiarse, para los encargos pictóricos, de un colaborador como Leonardo[88].

El taller artístico de los inicios del Renacimiento está todavía dominado por el espíritu comunal de los antiguos constructores y del gremio; la obra de arte no es todavía la expresión de una personalidad autónoma, que acentúa sus características y se cierra contra todo lo extraño. La pretensión de realizar por propia mano toda la obra, desde el primero al último rasgo, y la incapacidad para trabajar conjuntamente con discípulos y ayudantes, se observan por primera vez en Miguel Angel, que también en este aspecto es el primer artista moderno. Hasta fines del siglo XV el proceso de la creación artística se efectúa todavía por completo en formas colectivas[89]. Para la realización de trabajos grandes, ante todo esculturas, se organizan fábricas de tipo industrial con muchos colaboradores y obreros. Así, en el taller de Ghiberti, en la época de la ejecución de las puertas del Baptisterio, que figuran entre los más grandes encargos artísticos del *Quattrocento*, aparecen empleados hasta veinte colaboradores. Entre los pintores, Ghirlandaio y Pinturicchio mantiene para la ejecución de sus grandes frescos un verdadero estado mayor de ayudantes. El taller de Ghirlandaio, en el que trabajan como asiduos colaboradores

sobre todo los hermanos y el cuñado del maestro, pertenece, junto con los talleres de los Pollaiolo y de los della Robbia, a las grandes industrias familiares del siglo. Hay también propietarios de talleres que son más bien empresarios que artistas, y por regla general sólo reciben encargos para hacerlos ejecutar por un pintor adecuado. A esta clase parece haber pertenecido también Evangelista da Predis, de Milán, que durante una época proporcionó trabajo, entre otros, a Leonardo.

Fuera de estas formas colectivas de empresas del trabajo artístico, encontramos en el *Quattrocento* la asociación en compañía de dos artistas, por lo general jóvenes, que tienen un taller común porque todavía no pueden sostener los gastos de uno propio. Asi trabajan, por ejemplo, Donatello y Michelozzo, Fra Bartolommeo y Albertinelli, Andrea del Sarto y Franciabigio. Por todas partes encontramos formas de organización suprapersonales, que impedían la atomización de los esfuerzos artísticos. La tendencia a la solidaridad espiritual se realiza tanto en dirección horizontal como vertical. Las personalidades representativas de la época forman largas dinastías ininterrumpidas, como, por ejemplo, en serie de maestro y discípulo: Fra Angelico-Benozzo Gozzoli-Cosimo Roselli-Piero di Cosimo-Andrea del Sarto-Pontormo-Bronzino, que hacen aparecer el desarrollo de la forma como una tradición que se mantiene sin solución de continuidad.

El espíritu de artesanía que domina el *Quattrocento* se manifiesta en primer lugar en que los talleres artísticos reciben también encargos de rango secundario y tipo artesanal. Por las notas de Neri di Bicci sabemos cuántos objetos de artesanía podían salir del taller de un pintor abrumado de encargos; aparte de pinturas, se realizan también allí armas, banderas, muestras para tiendas, taracea, tallas pintadas, dibujos para tapiceros y bordadores, elementos de decoración para fiestas y otras muchas cosas. Antonio Pollaiolo, en su calidad de pintor y escultor prestigioso, dirige una orfebrería, y en su taller se realizan también, aparte de esculturas y trabajos de orfebre, proyectos para tapicerías y dibujos para grabados en cobre. Verrocchio sigue aceptando todavía en la plenitud de su carrera los más diversos encargos de barros cocidos y tallas. Donatello hace para su protector Martelli no sólo el célebre escudo de armas, sino también un espejo de plata. Luca della Robbia fabrica baldosas de mayólica para iglesias y casas particulares. Botticelli dibuja modelos para bordados y Squarcione es propietario de un taller de bordar. Desde luego habrá que hacer diferencias, por lo que hace a estos trabajos, tanto según el estadio del desarrollo histórico como según la categoría de los diversos artistas, y no podemos imaginarnos, ciertamente, que Ghirlandaio y Botticelli pintasen muestras para la tienda del carnicero o el panadero de la esquina; tales encargos no serían ya aceptados en su taller. Pero la pintura de gonfalones gremiales, arcas para novia y platos de parto se aceptó, por el contrario, hasta los finales del primer Renacimiento, como ocupación que no rebajaba al artista. Botticelli, Filippino Lippi, Piero di Cosimo siguieron ocupándose, todavía en el *Cinquecento*, de pintar arcas nupciales o *cassoni*.

Un cambio fundamental en los criterios sobre el trabajo artístico sólo se observa a partir de los días de Miguel Angel. Vasari ya no considera conciliable con la conciencia

que de sí tiene el artista la aceptación de encargos de artesanía. Este paso significa a la vez el fin de la dependencia en que estaban los artistas respecto a los gremios. El final del proceso del gremio de pintores genoveses contra el pintor Giovanni Battista Poggi, al que se quería prohibir ejercitarse la pintura en Genova porque no había pasado allí el aprendizaje de siete años prescritos, posee una significación sintomática. El año 1590, en que ocurrió ese proceso y resultó la resolución de principio de que no había de ser obligatoria la agremiación para los artistas que no tuvieran tienda abierta, remata un proceso evolutivo de casi dos siglos[90].

Los artistas del primer Renacimiento están equiparados a los artesanos de la pequeña burguesía también en el aspecto económico; su posición, en general, no es brillante, pero tampoco precisamente precaria. Faltan todavía entre ellos las existencias señoriales, pero falta también lo que se podría llamar un proletariado artístico. Es verdad que los pintores se quejan continuamente de sus declaraciones tributarias de sus menguados ingresos, pero tales documentos no pertenecen, ciertamente, a las fuentes históricas más dignas de crédito. Masaccio pretende que no ha podido pagar ni una sola vez a su aprendiz, y sabemos ciertamente que murió pobre y lleno de deudas[91]. Filippo Lippi no tenía, según Vasari, para comprarse un par de medias, y Paolo Uccello se queja en su vejez de que no posee nada, ya que no puede trabajar y tiene a su mujer enferma. Todavía entonces a los que mejor les iba era a los que estaban al servicio de una corte o un protector. Fra Angelico obtuvo, por ejemplo, de la Curia romana quince ducados mensuales en una época en la que en Florencia, donde la vida era, desde luego, algo más barata, se podía vivir magníficamente con trescientos al año[92].

Es significativo que los precios se mantuvieran en un nivel medio en general, y que incluso los artistas famosos no fuesen mucho mejor pagados que los medianos y que los mejores artesanos. Personalidades como Donatello alcanzaban, desde luego, honorarios más altos, pero verdaderos “precios de aficionado” no existían aún[93]. Gentile da Fabriano obtuvo por su *Adoración de los Magos* 150 florines de oro; Benozzo Gozzoli, 60 por una imagen para un altar; Filippo Lippi, 40 por una Madonna; pero ya Botticelli obtuvo 75[94]. Como estipendio fijo percibía Ghiberti, durante su trabajo en las puertas del Baptisterio, 200 florines anuales, cuando el canciller de la Señoría obtenía 600, con la obligación, además, de pagar por sí cuatro escribientes. Un buen copista de manuscritos recibía en el mismo tiempo 30 florines y la plena manutención. Se ve, pues, que los artistas no estaban mal pagados, si bien, con mucho, no lo estaban tan espléndidamente como los famosos literatos y maestros, que muchas veces cobraban por año de 500 a 2.000 florines[95].

Todo el mercado artístico se movía todavía dentro de límites relativamente estrechos; los artistas tenían que pedir anticipos ya durante el trabajo, y los clientes a menudo sólo podían pagar los materiales a plazos[96]. También los príncipes luchaban con la escasez de dinero, y Leonardo se lamenta muchas veces con su protector Ludovico Moro de que no se le pagan sus honorarios[97]. El carácter de artesanía del trabajo artístico se manifestaba

también, y no en último término, en el hecho de que los artistas estuvieran frente a sus clientes en una relación laboral legal. En los grandes encargos artísticos, todos los gastos, esto es, tanto los materiales como los salarios, e incluso muchas veces hasta la manutención de ayudantes y aprendices corrían a cargo del cliente, y el propio maestro, en principio, recibía sus honorarios en proporción al tiempo empleado. La pintura conforme a salario siguió siendo la regla hasta fines del siglo XV; sólo más tarde se limitó este tipo de trabajo, retribuido en esa forma de compensación, al mero trabajo manual, como restauración y copias[98]. En la medida en que la profesión artística se desliga del artesanado van cambiando poco a poco todas las condiciones que se establecían en los contratos. En uno de 1485 se conviene aparte con Ghirlandaio el precio de los colores que habían de ser utilizados; pero, según un contrato con Filippino Lippi del año 1487, ya tiene el artista que hacerse cargo de los gastos de material, y un acuerdo análogo se halla también con Miguel Angel en 1498. Naturalmente no podemos trazar una frontera precisa, pero el cambio ocurre en todo caso hacia fines del siglo y también se enlaza, de la manera más sorprendente, con la persona de Miguel Angel. En el *Quattrocento* era todavía generalmente usado pedir al artista que designara un fiador que garantizara el cumplimiento del contrato; con Miguel Angel tal garantía se convierte en pura formalidad. En un caso, por ejemplo, ocurre que el escribiente del contrato es el garante para ambas partes[99]. Igualmente las demás obligaciones del artista se van haciendo en los contratos cada vez menos estrictas y pormenorizadas. Sebastián del Piombo, en un contrato de 1524, recibe el encargo de pintar un cuadro cualquiera, con la única condición de que no sea imagen de santo; y a Miguel Angel le encarga el mismo coleccionista, en 1531, una obra que puede ser, a gusto del maestro, lo mismo una pintura que una escultura.

En la Italia del Renacimiento los artistas estaban ya desde el principio en mejor situación que los demás países, y ello no tanto a consecuencia de las formas más avanzadas de la vida ciudadana —el ambiente burgués no les ofrecía mejores oportunidades en realidad que a la clase media artesana—, sino porque los príncipes y déspotas italianos podían emplear mejor los talentos artísticos por tener de ellos más alta estima que los poderosos del extranjero. La mayor independencia de los artistas italianos frente al gremio, que es en lo que se fundamenta su posición privilegiada, es, ante todo, el resultado de su repetido trabajo en las cortes. En los países nórdicos el maestro está ligado a la misma ciudad; en Italia el artista va a menudo de una corte a otra, de ciudad en ciudad, y esta vida errante trae ya consigo el relajamiento de las prescripciones gremiales, que están pensadas para las relaciones locales y sólo pueden cumplirse dentro de los límites de la localidad. Como los príncipes estaban interesados en ganarse para su corte no sólo a los maestros hábiles en general, sino a artistas determinados, a menudo forasteros, éstos habían de ser liberados de las limitaciones gremiales. No podían ser obligados a tomar en cuenta las reglamentaciones profesionales de la localidad para la ejecución de sus encargos, ni pedir a las autoridades del gremio autorización para trabajar, ni irles a preguntar cuántos ayudantes y aprendices habían de ocupar. Los artistas, después que

habían terminado su trabajo con un cliente, se trasladaban con toda su gente bajo la protección de otro, y allí gozaban de la misma situación privilegiada. Estos pintores áulicos errantes estaban ya por adelantado fuera de la jurisdicción del gremio.

Los privilegios de los artistas en las cortes no podían, empero, dejar de surtir efecto sobre el trato que les daban las ciudades, tanto menos cuanto que a menudo eran los mismos maestros los que eran empleados aquí y allá, y había que mantenerse en pie de igualdad con la competencia de las cortes si se quería competir con ellas. La emancipación de los artistas frente al gremio es, por consiguiente, no consecuencia de una conciencia realzada de sí mismos y del reconocimiento de sus pretensiones de ser equiparados a poetas y sabios, sino el efecto de que se necesitaban sus servicios y los artistas habían de ser ganados. La conciencia de su importancia no es más que la expresión de su valor de cotización.

La ascensión social de los artistas se manifiesta ante todo en los honorarios. En el último cuarto del siglo XV se comienzan a pagar en Florencia precios relativamente altos por pinturas al fresco. Giovanni Tornabuoni conviene en 1485 con Ghirlandaio la pintura de la capilla familiar en Santa María Novella con unos honorarios de 1.100 florines de oro. Filippino Lippi cobra por sus frescos en Santa María sopra Minerva en Roma la suma de 2.000 ducados de oro, que vienen a corresponder a la misma cantidad en florines. Y Miguel Angel recibe por las pinturas del techo de la Sixtina 3.000 ducados[100].

Hacia fines del siglo llegan varios artistas incluso a la riqueza; Filippino Lippi alcanza hasta disfrutar de considerable fortuna; Perugíno posee casas; Benedetto da Majano, una finca; Leonardo da Vinci percibe en Milán un sueldo anual de 2.000 ducados y en Francia cobra anualmente 35.000 francos[101]. Los más celebrados maestros del *Cinquecento*, como Rafael y Tiziano, disponen de ingresos considerables y llevan una vida magnífica. Las apariencias exteriores de la vida de Miguel Angel son, es verdad, modestas, pero sus ingresos son muy altos, y, cuando rehusa recibir pago por sus trabajos en San Pedro, es ya un hombre acaudalado. Sobre el aumento de los honorarios de los artistas tuvo, sin duda, la mayor influencia, junto a la creciente demanda artística y la subida general de los precios, la circunstancia de que hacia el año 1500 la Curia pontificia aparece más en el primer plano del mercado de arte y hace una competencia sensible a los clientes artísticos de Florencia. Toda una serie de artistas traslada entonces su residencia de Florencia a la espléndida Roma. Naturalmente, también los que se quedan aprovechan de las ofertas más ventajosas de la corte papal, es decir, se aprovechan propiamente sólo los artistas de más prestigio, aquéllos que hay afán en retener; los precios que se pagan a los otros sólo de lejos se aproximan a los honorarios más favorecidos en el mercado, y por primera vez entonces aparecen diferencias considerables en el pago de los artistas[102].

La liberación de pintores y escultores de las cadenas de la organización gremial y su ascenso desde la clase de los artesanos a la de los poetas y eruditos ha sido atribuida a su alianza con los humanistas; y, a su vez, el que los humanistas tomaran partido por ellos se

ha explicado porque los monumentos literarios y artísticos de la Antigüedad formaban una unidad indivisible a los ojos de estos entusiastas, y porque éstos estaban convencidos del prestigio equivalente que poetas y artistas tenían en el mundo clásico[103]. Para ellos hubiera sido inimaginable que los creadores de las obras que por su origen común eran contempladas con igual veneración que las de la literatura fueran juzgados diversamente por los contemporáneos, e hicieron creer a su propia época —y a la posteridad entera hasta el siglo XIX— que el artista plástico, que para los antiguos nunca había sido otra cosa que un *bánausos*, compartía con e! poeta los honores del favor divino.

El servicio prestado por los humanistas a los artistas del Renacimiento en su afán de emancipación es indiscutible; los humanistas les reforzaron en su posición realzada por la coyuntura del mercado de arte, y les pusieron en la mano armas con las que podían hacer valer sus pretensiones frente a los gremios, y en parte también frente a la resistencia de los elementos que en sus propias filas eran de menor valor artístico y, por consiguiente, necesitados de protección. Pero desde luego no fue la protección de los literatos la razón de su ascenso en la sociedad; esta protección fue sólo un síntoma de la evolución que tuvo su origen en el hecho de que, a consecuencia de la formación de nuevas señorías y principados, de una parte, y del crecimiento y enriquecimiento de las ciudades, de otra, el desequilibrio entre oferta y demanda en el mercado artístico se hizo cada vez menor y comenzó a transformarse en un perfecto equilibrio. Como se sabe, todo el sistema gremial tuvo su origen en el esfuerzo de salir al paso de tal desequilibrio en interés de los productores; pero los magistrados gremiales comenzaron a hacer la vista gorda ante la infracción de los ordenamientos tan pronto como la falta de trabajo dejó de parecer amenazadora. A la circunstancia de que este peligro se hiciera cada vez menor en el mercado artístico y no a la benevolencia de los humanistas, debieron los artistas su independencia. Buscaron también la amistad de los humanistas, no para romper la resistencia de los gremios, sino para justificar a los ojos de la aristocracia, que pensaba al modo humanista, la posición que económicamente habían alcanzado, y para tener consejeros científicos de cuya ayuda necesitaban para la realización de los asuntos mitológicos e históricos predominantes.

Para los artistas, los humanistas eran los fiadores que acreditaban su valor intelectual; por su parte, los humanistas reconocían en el arte un eficaz medio de propaganda para las ideas en que fundamentaban su dominio intelectual. De esta mutua alianza resultó por primera vez aquel concepto unitario del arte que para nosotros es una cosa obvia, pero que hasta el Renacimiento era desconocido. No sólo Platón habla en un sentido completamente diverso de las artes plásticas y de la poesía, sino que en la Antigüedad tardía, y todavía en la Edad Media, a nadie se le ocurrió suponer que entre arte y poesía existiese un parentesco más próximo que el que existía, por ejemplo, entre ciencia y poesía o entre filosofía y arte.

La literatura artística medieval se limitó a puras fórmulas. Con tales instrucciones

prácticas el arte no estaba delimitado en modo alguno frente a la artesanía. El tratado de la pintura de Cennino Cennini se movía todavía en el mundo conceptual del gremio y operaba con los principios de virtuosismo de la artesanía del futuro; exhortaba a los artistas a ser diligentes, obedientes y constantes, y veía en la "imitación" de los modelos el camino más seguro para alcanzar la maestría. Todo ello era todavía pensamiento tradicionalista y medieval. La sustitución de la imitación de Los maestros por el estudio de la naturaleza es proclamada en la teoría por Leonardo da Vinci, quien con ello expresa en todo caso la victoria, ya lograda en la práctica, del naturalismo y del racionalismo sobre la tradición. Su teoría artística orientada sobre el estudio de la naturaleza demuestra que mientras tanto la relación entre maestros y discípulos ha cambiado por completo. La emancipación del arte frente al espíritu de la artesanía comenzó, sin duda, con el cambio del antiguo sistema de enseñanza y con la eliminación del monopolio docente de los gremios. Mientras el derecho a ejercer la profesión de artista estuvo ligado a haber recibido enseñanza de un maestro del gremio no podía romperse ni la presión del gremio ni el predominio de la tradición artesana[104].

La educación de las nuevas promociones artísticas hubo de pasar del taller a la escuela, y en parte la enseñanza práctica hubo de ceder a la teórica, para eliminar los obstáculos que el viejo sistema oponía a los jóvenes talentos. Este, con el tiempo, creó, desde luego, nuevos vínculos y nuevos obstáculos. La evolución comienza sustituyendo la autoridad de los maestros por el modelo de la naturaleza, y termina con el completo montaje docente de la educación académica en la que el lugar de los antiguos y desacreditados modelos lo ocupan ideales artísticos igualmente estrechos, aunque fundamentados científicamente. El método científico de la educación artística comienza ya en los mismos talleres. Ya en los comienzos del *Quattrocento* los aprendices reciben, junto a las instrucciones prácticas, los fundamentos de la geometría, de la perspectiva y de la anatomía, y son iniciados en el dibujo sobre modelo vivo y sobre muñecos articulados. Los maestros organizan en los talleres cursos de dibujo, y a partir de esta institución se desarrollan, por una parte, las academias particulares, con su enseñanza práctica y teórica[105], y, por otra, las academias públicas, en las que la antigua comunidad del taller y la tradición artesana desaparecen y son sustituidas por una pura relación espiritual entre maestro y discípulo. La enseñanza en el taller y en academias particulares se mantiene durante todo el *Cinquecento*, pero pierde poco a poco su influencia en la formación del estilo.

La concepción científica del arte, que constituye los fundamentos de la enseñanza académica, comienza con Leon Battista Alberti. Él es el primero en expresar la idea de que las matemáticas son el cuerpo común del arte y de la ciencia, ya que tanto la doctrina de las proporciones como la teoría de la perspectiva son disciplinas matemáticas. En él se manifiesta claramente por primera vez la unión, en la práctica ya realizada desde Masaccio y Uccello, del técnico que hace experimentos y del artista que observa[106]. Tanto uno como otro intentan comprender el mundo por medio de experiencias, y sacar de ellas leyes racionales; ambos procuran conocer y dominar a la naturaleza; ambos se

distinguen de los sabios universitarios, puramente contemplativos y limitados al saber escolástico, por un hacer, un *poiein*. Pero si el técnico y el investigador de la naturaleza, por razón de sus conocimientos matemáticos, tiene la pretensión de ser un intelectual, también el artista, que tantas veces se identifica con el técnico y el investigador de la naturaleza, quiere ser distinguido del artesano y cuenta el medio que le sirve de expresión entre las “artes liberales”.

Leonardo no añade ningún pensamiento fundamental nuevo a las explicaciones de Alberti, en las que el arte es elevado a la categoría de ciencia y el artista situado en el mismo plano que el humanista; lo único que hace es acentuar y realzar las pretensiones de su predecesor. La pintura, dice él, es, por una parte, una especie de ciencia exacta de la naturaleza; por otra, está por encima de las ciencias, pues éstas son “imitables”, esto es, impersonales, y el arte, por el contrario, está ligado al individuo y a sus aptitudes innatas[107]. Leonardo justifica, por consiguiente, la pretensión de la pintura a ser considerada como una de las “artes liberales” no sólo por los conocimientos matemáticos del artista, sino también por sus dotes propias, equiparables al genio poético; renueva el dicho, que se remontaba a Simónides, de la pintura como poesía muda y de la poesía como pintura parlante, y abre con ello aquella larga controversia sobre la precedencia de las artes que se continuó durante siglos y en la que habrá todavía de tomar parte Lessing. Leonardo piensa que si se considera como una imperfección la mudez de la pintura, con el mismo derecho se podría hablar de la ceguera de la poesía[108]. Un artista que hubiera estado más cerca de los humanistas nunca se hubiera atrevido a hacer tan herética afirmación.

Una apreciación más alta de la pintura, que se elevará sobre el punto de vista de la artesanía, se puede observar ya en los primeros precursores del humanismo. Dante dedica a los maestros Cimabue y Giotto un monumento imperecedero (*Purg*., XI, 94/96) y los compara con poetas como Guido Guinizelli y Guido Cavalcanti. Petrarca ensalza en sus sonetos al pintor Simone Martini, y Filippo Villani, en su panegírico de Florencia, cita entre los hombres famosos de la ciudad también a varios artistas. Las novelas italianas del Renacimiento, sobre todo las de Boccaccio y Sacchetti, son ricas en anécdotas de artistas. Y aunque en estás historias el arte mismo desempeña un papel mínimo, es significativo que los artistas como tales les parezcan a los narradores suficientemente interesantes como para hacerlos salir de la existencia innominada de los artesanos y tratarlos como personalidades individuales.

En la primera mitad del *Quattrocento* comienza ya la época de las biografías de artistas, tan características del Renacimiento italiano. Brunelleschi es el primer artista plástico cuya biografía es escrita por un contemporáneo; asta entonces tal honor sólo les había sido concedido a príncipes, héroes y santos. Ghíberti escribe ya la primera autobiografía que tenemos de mano de un artista. En honor de Brunelleschi, el *commune* hace construir un sepulcro en la catedral, y Lorenzo desea repatriar los restos de Filippo

Lippi, que había sido sepultado en Spoleto, y enterrarlos con todos los honores. Pero obtuvo la respuesta de que, aunque lo sentía mucho, Spoleto era bastante más pobre en grandes hombres que Florencia y no podía acceder a la petición.

En todo ello se expresa un innegable desplazamiento de la atención desde las obras de arte a la persona del artista. El concepto moderno de la personalidad creadora penetra en la conciencia de los hombres, y aumenta los signos del creciente sentido que el artista tiene de sí mismo. Poseemos firmas de casi todos los pintores importantes del *Quattrocento*, y precisamente Filarete expresa el deseo de que los artistas firmen sus obras. Pero todavía más significativa que esta costumbre es la de que la mayoría de estos pintores han dejado autorretratos, aunque es verdad que en éstos no siempre aparecen ellos solos, sino en unión de otras personas. Los artistas se retratan a sí mismos, como también a veces a sus parientes, junto a los donantes y protectores, junto a la Madonna y los santos, en forma de figuras secundarias. Así coloca Ghirlandaio, en un fresco de la iglesia de Santa María Novella, enfrente del fundador y su mujer, a sus propios parientes, y la ciudad de Perugia encarga a Perugino que ejecute su autorretrato junto a sus frescos en Cambio. Los honores públicos a los artistas se hacen cada vez más frecuentes. Gentile da Fabriano obtiene de la República de Venecia la toga de patricio; la ciudad de Bolonia elige a Francesco Francia para gonfaloniero; Florencia concede a Michelorzo el alto título de miembro del consejo[109].

Uno de los signos más importantes de la nueva conciencia que los artistas tienen de sí mismos y de la nueva actitud que adoptan frente a su labor de creación, es que comienzan a emanciparse del encargo directo, y, por una parte, ya no ejecutan los encargos con la antigua fidelidad, mientras, por otra, emprenden la solución de los temas artísticos y muchas veces espontáneamente, sin petición alguna. Se sabe que ya Filippo Lippi seguía siempre el ritmo continuo y regular del trabajo al modo artesano, y dejaba ciertas obras reposar durante un tiempo para emprender de repente otras. En lo sucesivo este modo rapsódico de trabajar lo encontramos cada vez con mayor frecuencia[110]. Perugino es ya un divo mimado, que trata bastante mal a sus clientes; ni en el Palazzo Vecchio ni en el de los Dux concluye los trabajos a que se había comprometido, y en Orvieto hace esperar tanto tiempo la realización de las pinturas que había aceptado hacer en la capilla de la Virgen en la catedral, que el municipio hubo finalmente de encargar la ejecución a Signorelli. La progresiva ascensión del artista se refleja con la mayor claridad en la carrera de Leonardo, que todavía en Florencia es un hombre apreciado sin duda, pero no precisamente abrumado de encargos, en Milán es el cortesano mimado de Ludovico Moro y luego el primer ingeniero militar de César Borgia, para terminar finalmente su vida como favorito y confidente del rey de Francia.

El cambio decisivo ocurre a comienzos del *Cinquecento*. Desde entonces los maestros famosos ya no son protegidos de mecenas, sino grandes señores ellos mismos. Rafael lleva, según nos informa Vasari, la vida de un gran señor, no la de un pintor; habita en

Roma su propio palacio y trata de igual a igual con príncipes y cardenales; Baltasar Castiglione y Agostino Chigi son sus amigos; una sobrina del cardenal Bibbiena es su prometida. Y Tiziano sube en la escala social aún más si es posible; su prestigio como el maestro más codiciado de su tiempo, su tren de vida, su rango, sus títulos, le levantan a las capas más altas de la sociedad; el emperador Carlos V le nombra conde del palacio de Letrán y miembro de la corte imperial, le hace caballero de la espuela dorada y le concede, con la nobleza hereditaria, una serie de privilegios; príncipes se esfuerzan, muchas veces sin éxito, en ser retratados por él; tiene, como cuenta Aretino, una renta principesca; el Emperador le concede, cada vez que es pintado por él, ricos regalos; su hija Lavinia tiene una dote magnífica; Enrique III visita personalmente al viejo maestro, y cuando en 1576 sucumbe víctima de la peste, la República le hace enterrar en la iglesia de los Frari con los mayores honores imaginables, a pesar de la estricta orden, que en los demás se ejecutaba sin excepción, que prohibía enterrar en una iglesia a un apestado.

Miguel Angel asciende por fin a una altura de la que antes de él no hay ningún ejemplo. Su importancia es tan marcada, que puede renunciar por completo a honores públicos, a títulos y distinciones; desprecia la amistad de príncipes y papas, y puede permitirse ser su enemigo; no es ni conde, ni consejero, ni superintendente pontificio, pero le llaman el “Divino”; no quiere que en las cartas a él dirigidas le llamen pintor o escultor; es Miguel Angel Buonarroti, ni más ni menos; desea tener nobles jóvenes por discípulos, y ello no habrá de serle puesto a la cuenta como puro esnobismo; pretende pintar *col cervello* y no *colla mano*, y querría sacar las figuras arrancándolas mediante un conjuro al bloque de mármol por la pura magia de su visión. Esto es más que orgullo de artista, más que la conciencia de estar por encima del artesano, del *bánausos*, del vil mortal; se manifiesta en ello la angustia de ponerse en contacto con la realidad ordinaria. Miguel Angel es el primer artista moderno, solitario, movido de una especie de demonio que aparece ante nosotros, el primero que está poseído de una idea y para el que no hay más que su idea; que se siente profundamente obligado para con su talento y se ve en su propio carácter de artista una fuerza superior que está por encima de él. El artista alcanza así una soberanía junto a la que queda sin sentido todo el antiguo concepto de la libertad artística.

Entonces por primera vez se consuma la emancipación del artista; entonces se convierte en genio, tal como se nos presenta desde el Renacimiento. Se realiza ahora la última mutación en su ascenso; ya no el arte, sino él mismo es el objeto de la veneración: se pone de moda. El mundo, cuya gloria había de pregonar, pregona ahora la gloria de él; el culto, cuyo instrumento era, le es a él rendido; la gracia de Dios pasa de sus favorecedores y protectores a él mismo. Propiamente existía ya desde antiguo una cierta reciprocidad en las alabanzas entre el héroe y el glorificador, el mecenas y el artista[111]. Cuanto mayor era la gloria del panegirista, mayor era el valor de la gloria por él cantada. Pero ahora las relaciones se subliman tanto, que el mecenas se eleva a sí mismo al realzar al artista por encima de sí, y le glorifica en lugar de ser glorificado por él. Carlos V se inclina a recoger el pincel que Tiziano deja caer, y piensa que nada es más natural que un

maestro como Tiziano sea servido por un emperador. La leyenda del artista se completa. Hay sin duda en ello algo de coquetería; se hace que el artista nade en la luz para brillar uno mismo con los reflejos. ¿Pero cesará alguna vez por completo la reciprocidad del reconocimiento y de la alabanza, de la mutua dignificación y atención a los servicios, de la mutua salvaguardia de intereses? A lo sumo lo que se hará es velarla.

Lo que es fundamentalmente nuevo en la concepción artística del Renacimiento es el descubrimiento de la idea del genio, es decir, de que la obra de arte es creación de la personalidad autónoma, y que esta personalidad está por encima de la tradición, la doctrina y las reglas, e incluso de la obra misma; de que la obra recibe su ley de aquella personalidad; de que, en otras palabras, la personalidad es más rica y profunda que la obra y no puede llegar a expresarse por completo en ninguna realización objetiva. Para la Edad Media, que no reconocía ningún valor en la originalidad y espontaneidad del espíritu, que recomendaba la imitación de los maestros y tenía por lícito el plagio, que a lo sumo se sentía afectada por el pensamiento de la concurrencia intelectual, pero en modo alguno dominada por él, tal concepto le fue completamente extraño. La idea del genio como don divino, como fuerza creadora innata e intransferible; la doctrina de la ley propia y excepcional que puede y debe seguir el genio; la justificación del carácter especial y caprichoso del artista genial; todo este círculo de pensamientos aparece por vez primera en la sociedad renacentista, que, a consecuencia de su esencia dinámica, penetrada de la idea de competencia ofrece al individuo mejores oportunidades que la cultura autoritaria medieval y, a consecuencia de la acrecida necesidad de propaganda de sus potentados, crea mayor demanda en el mercado artístico que la que hasta entonces tenía que satisfacer la oferta.

Pero lo mismo que la idea moderna de la competencia se remonta a las profundidades de la Edad Media, la idea medieval de un arte objetivamente fundado, superior a las inclinaciones individuales, sigue operando largo tiempo, y, aun después del fin de la Edad Media, la concepción subjetiva de la personalidad artística se va imponiendo sólo muy lentamente. El concepto individualista del Renacimiento ha de ser corregido, por consiguiente, en dos direcciones. Pero en modo alguno hay que prescindir de la tesis de Burckhardt, pues aunque en la Edad Media existieron fuertes personalidades, bien marcadas individualmente[112], una cosa es pensar y obrar individualmente, y otra tener conciencia de la propia individualidad, afirmarla y realzarla intencionadamente. De un individualismo en sentido moderno puede hablarse sólo cuando se manifiesta una conciencia reflexiva individual y no una pura reacción subjetiva. La conciencia de la individualidad no comienza hasta el Renacimiento, si bien el Renacimiento no comienza con la individualidad que cobra conciencia de sí misma. La expresión de la personalidad se busca y aprecia en el arte mucho antes de que se tenga conciencia de que el arte está orientado no ya hacia un *qué* objetivo, sino a un subjetivo *cómo*. Se habla todavía de su contenido de verdad objetivo, cuando ya hace tiempo que el arte ha pasado a ser autoconfesión y adquiere valor general precisamente en cuanto expresión subjetiva. La

fuerza de la personalidad, la energía espiritual y la espontaneidad del individuo, es la gran experiencia del Renacimiento. El genio como quintaesencia de esta energía y espontaneidad se convierte en ideal del arte, en cuanto éste abarca la esencia del espíritu humano y su poder sobre la realidad.

El desarrollo del concepto de genio comienza con la idea de la propiedad intelectual. En la Edad Media falta tanto esta idea, como la intención de ser original; ambas cosas están en estrecha interdependencia. Mientras el arte no es más que la manifestación de la idea de Dios, y el artista es sólo el medio por el que se hace visible el orden eterno y sobrenatural de las cosas, no se puede hablar ni de autonomía del arte ni de propiedad del artista sobre su obra. Parece obvio poner en relación la pretensión a la propiedad intelectual con los comienzos del capitalismo, pero la aceptación de tal conexión se basaría en un puro equívoco. La idea de la productividad del espíritu, y con ello de la propiedad intelectual, proviene de la desintegración de la cultura cristiana. En el momento en que la religión deja de dominar en todos los campos de la vida intelectual, centrándolos en sí misma, aparece la idea de la autonomía de las diversas formas espirituales de expresión, y resulta también imaginable una forma de arte que tenga en sí misma un sentido y su finalidad. A pesar de todos los intentos posteriores de cimentar todo el conjunto de la cultura incluido el arte, en la religión, ya nunca vuelve a lograrse el restablecimiento de la unidad cultural medieval ni se quita al arte por completo su autonomía. En adelante, el arte sigue siendo, aun cuando sea puesto al servicio de objetivos del más allá, gozable y lleno de sentido por sí mismo. Pero en cuanto se deja de considerar todas las creaciones del espíritu como formas diversas de un mismo contenido de verdad, aparece ya la idea de convertir en norma de su valor lo que tienen de característico y original.

El *Trecento* está todavía completamente dentro de la estela de *un* solo maestro —Giotto— y de su tradición; en el *Quattrocento* aparecen por todas partes afanes individuales. La voluntad de originalidad se convierte en un arma en la competencia. El proceso de evolución social se apodera de un medio que él mismo no ha creado, pero que adapta a sus propios objetivos y refuerza en cuanto a sus efectos. Mientras las oportunidades del mercado artístico siguen siendo en general favorables para el artista, el deseo de tener un carácter propio no se torna manía de originalidad. Ello acaece por primera vez en la época del manierismo, cuando la nueva situación trae perturbaciones sensibles en el mercado de arte. El tipo de "genio original" no aparece, sin embargo, hasta el siglo XVIII, cuando el mundo de los artistas tiene que luchar más duramente que nunca por su existencia material, al pasar del mecenazgo privado al mercado libre y sin protección.

El paso más importante en el desarrollo del concepto del genio es el que se da de la realización a la aptitud, de la obra a la persona del artista, de la valoración del simple éxito en la obra a la valoración de la voluntad y la idea. Sólo una época para la cual el modo de expresión se ha vuelto en sí trasunto y revelación del espíritu podía dar este paso. Que ya

en el *Quattrocento* se dieran algunos supuestos previos para ello, lo muestra, entre otras cosas, un pasaje en el tratado de Filarete, en el que las formas de una obra de arte se comparan con los rasgos de un autógrafo, por los cuales se puede reconocer en seguida la mano de su autor[113]. El interés y la creciente predilección por el dibujo, el proyecto, el bosquejo, el boceto, lo inacabado en general, son nuevos pasos en la misma dirección. El origen del gusto por lo fragmentario hay que buscarlo de todas maneras en la concepción subjetivista del arte, orientada sobre el concepto del genio; la visión formada sobre la contemplación de los antiguos torsos sirvió a lo sumo a su intensificación.

El dibujo, el boceto, se convirtió para el Renacimiento en algo importante no sólo como forma artística, sino también como documento y como huella del proceso de creación artística; se reconocía en él una forma expresiva especial, distinta de la obra de arte terminada; lo que en él se apreciaba era la invención artística en su punto de origen, en un estadio casi todavía no desligado del sujeto. Vasari cuenta que Uccello dejó tantos dibujos que con ellos se podrían llenar arcas enteras. De la Edad Media; por el contrario, puede decirse que no se nos han conservado dibujos casi en absoluto. Aparte de que el artista medieval seguramente no daba a sus ocurrencias del momento la misma importancia que los maestros de más tarde, y probablemente no creía que mereciera la pena conservar aquella fugaz idea, la rareza de los dibujos medievales tiene sin duda su fundamento en que, por una parte, el dibujo sólo alcanzó difusión general cuando existieron clases de papel adecuadas y no caras[114], y, por otra, en que de los dibujos que efectivamente se hicieran sólo una parte relativamente pequeña se conservó. Pero de su destrucción no sólo tiene la culpa el tiempo; es evidente que se ponía en su conservación menos interés que más tarde. Precisamente en esta falta de interés se expresa la diferencia entre la concepción artística de la Edad Media, que pensaba de manera objetiva, y el Renacimiento subjetivista. Para la Edad Media la obra de arte tenía sólo el valor del objeto; el Renacimiento le añadió también el valor de la personalidad. El dibujo se convirtió precisamente en la fórmula de la creación artística para el Renacimiento, porque ponía de la manera más destacada en valor lo fragmentario, incompleto e inacabable, que al fin va ligado a toda creación artística. Realzar la capacidad por encima de la realización, rasgo fundamental del concepto del genio, significa precisamente creer que la genialidad no es realizable sin más. Esta concepción explica por qué el Renacimiento ve en el dibujo, con sus discontinuidades, una forma típica de arte.

Del genio incapaz de expresarse por completo al genio desconocido y a la apelación a la posteridad contra la sentencia de los contemporáneos no había sino un paso. El Renacimiento nunca lo dio, no porque fuera más entendido en arte que, por ejemplo, la época siguiente, contra cuyo juicio apelaban los artistas sin éxito, sino porque la lucha por la existencia de los artistas se desarrollaba todavía dentro de formas relativamente inocuas. El concepto de genio adquiere, sin embargo, ya entonces ciertos rasgos dialécticos; permite reconocer el aparato defensivo que el artista dispone, por una parte, contra los filisteos enemigos del arte, y, por otra, contra los diletantes. Contra los primeros, el genio

se ocultará tras la máscara del excéntrico; contra los últimos subrayará lo innato de su talento y la imposibilidad de comprender su arte. Francisco de Holanda observa ya en su *Diálogo de la pintura* (1548) que toda personalidad importante tiene en sí algo de especial, e insiste en el pensamiento, que entonces ya no es nuevo, de que el verdadero artista nace. La teoría de la inspiración del genio, de la naturaleza suprapersonal e irracional de su obra, muestra que de lo que aquí se trata es de la constitución de una aristocracia intelectual, que prefiere renunciar al servicio personal, a la *virtù* en el sentido del primer Renacimiento, sólo para marcar más la distinción frente a los demás.

La autonomía del arte expresa en forma objetiva —desde el punto de vista de la obra — el mismo pensamiento que expresa el concepto del genio en forma subjetiva —desde el punto de vista del artista—. La autonomía de la creación intelectual es el concepto correlativo a la espontaneidad del espíritu. Pero la independencia del arte significa para el Renacimiento en todo caso sólo la independencia frente a la Iglesia y a la metafísica por la Iglesia representada; mas no significa una autonomía incondicionada y total. El arte se libera de los dogmas eclesiásticos, pero sigue estrechamente ligado a la imagen científica del mundo que la época tenía, del mismo modo que el artista, emancipado del clero, entra en una relación tanto más estrecha con el humanismo y sus seguidores. Pero el arte no se convierte en modo alguno en servidor de la ciencia en el sentido en que en la Edad Media había sido "servidor de la teología". Es y sigue siendo una esfera en la que uno se puede organizar intelectualmente apartándose del resto del mundo y entrar en el disfrute de placeres intelectuales de naturaleza completamente especial. Cuando uno se mueve en el mundo del arte, llega a estar separado tanto del mundo trascendental de la fe como del mundo de los asuntos prácticos. El arte puede quedar al servicio de los fines de la fe y hacerse cargo en común con la ciencia de problemas para resolverlos; pero aunque siga cumpliendo funciones extraartísticas, puede ser siempre considerado como si fuera objeto de sí mismo.

Este es el nuevo aspecto en el que la Edad Media fue incapaz de tomar posición. Ello no significa, desde luego, que antes del Renacimiento no se hubiera sentido y disfrutado la calidad formal de una obra de arte; pero no se tenía de ello conciencia, y se juzgaba, en cuanto se pasaba de la reacción sensitiva a la consciente, únicamente por el objeto representado, por el contenido sensible y el valor simbólico de la representación. El interés de la Edad Media por el arte era material; no sólo se preguntaba en el arte cristiano de la época exclusivamente por la significación de su contenido, sino que se juzgaba el arte de la Antigüedad puramente por lo que contenía y representaba el tema[115]. El cambio de actitud del Renacimiento frente al arte y la literatura clásicos no hay que atribuirlo al descubrimiento de nuevos autores y nuevas obras, sino al desplazamiento del interés desde los elementos de contenido a los elementos formales de la representación, lo mismo si se trataba de monumentos recién descubiertos que de los conocidos ya de antes[116]. Significativo de la nueva actitud es que el público mismo comienza a tomar postura ante el arte del artista, y juzga el arte no desde el punto de vista de la vida y la religión, sino del

arte. El arte de la Edad Media quería explicar la existencia y elevar al hombre; el del Renacimiento aspiraba a enriquecer la vida y encantar al hombre; añadía a las esferas empírica y trascendental de la existencia, a las que se había limitado el mundo de la Edad Media, un nuevo campo vital, en el que alcanzaban un sentido propio y hasta entonces desconocido tanto las formas mundanas como los modelos metafísicos del ser.

La idea de un arte autónomo, no utilitario, gozable por sí mismo, era ya corriente en la Antigüedad clásica; el Renacimiento no hizo sino redescubrir tal idea después de su olvido durante la Edad Media. Pero antes del Renacimiento nunca se llegó a pensar que una vida dedicada al goce del arte pudiera representar una forma más alta y más noble de existencia. Plotino y los neoplatónicos, que, desde luego, habían asignado al arte una finalidad más amplia, le privaban al mismo tiempo de autonomía y hacían de él un puro vehículo del conocimiento inteligible. La idea de un arte que, conservando su esencia estética autónoma, y a pesar de su independencia frente al resto del mundo espiritual, e incluso a consecuencia de su intrínseca belleza, se vuelve educador de la Humanidad, pensamiento que ya se anuncia en Petrarca[117], es tan ajeno a la Edad Media como a la Antigüedad clásica. También es muy distinto del medieval y del antiguo todo el esteticismo del Renacimiento, pues aunque también la aplicación de los puntos de vista y las proporciones del arte a la vida no son ajenos a la época final del mundo antiguo, un caso parecido al que se cuenta del Renacimiento, de que un creyente en su lecho de muerte se niega a besar el crucifijo que le presentan porque es feo, y pide otro más hermoso, es inimaginable en cualquier época anterior[118].

El concepto renacentista de la autonomía estética no es una idea purista. Los artistas se esfuerzan por emanciparse de las cadenas del pensamiento escolástico, pero no tienen un celo particular por mantenerse sobre sus propios pies, y no se les ocurre precisamente hacer una cuestión de principio de la independencia del arte. Por el contrario, acentúan la naturaleza científica de su actividad intelectual. Sólo en el *Cinquecento* se aflojan los lazos que reúnen la ciencia y el arte en un órgano homogéneo de conocimiento del mundo; sólo entonces se crea un concepto del arte autónomo también frente a la ciencia. El arte tiene sus periodos orientados científicamente, como la ciencia tiene sus períodos artísticamente orientados. En los comienzos del Renacimiento la verdad del arte se hace depender de criterios científicos; en el Renacimiento tardío y en el Barroco la imagen científica del mundo se forma muchas veces según principios artísticos. La perspectiva pictórica del *Quattrocento* es una concepción científica; el universo de Kepler y de Galileo es en el fondo una visión estética. Dilthey habla con razón de la “fantasía artística” en la investigación científica renacentista[119], pero con el mismo derecho se podría hablar de la “fantasía científica” en las creaciones artísticas del primer Renacimiento.

El prestigio de los sabios e investigadores en el *Quattrocento*, sólo en el siglo XIX volvió a ser alcanzado. En ambas épocas todos los afanes se encaminaron a favorecer la expansión de la economía por caminos y con medios nuevos, con nuevos métodos

científicos e invenciones técnicas. Esto explica en parte la primacía de la ciencia y el prestigio del científico, tanto en el siglo XV como en el XIX. Lo que Adolf Hildebrand y Bernard Berenson entienden por “forma”[120] en las artes plásticas es —lo mismo que el concepto de perspectiva en Alberti y Piero della Francesca— más bien un concepto teórico que estético. Ambas categorías son orientaciones en el mundo de la experiencia sensible, medios para explicar la espacialidad, instrumento de conocimiento óptico. Las ideas estéticas del siglo XIX pueden disimular tan poco el carácter teórico de sus principios artísticos como los aficionados renacentistas el carácter predominantemente científico de su interés por el mundo externo. En los valores espaciales de Hildebrand, en el geometrismo de Cézanne, en el fisiologismo de los impresionistas, en el psicologismo de toda la épica y dramática moderna: en todas partes a donde dirijamos la mirada descubrimos un afán por situarse en la realidad empírica, por explicar la imagen del mundo, acrecentar los datos de la experiencia, ordenarlos y trabarlos en un sistema racional. El arte es para el siglo XIX un medio de conocer el mundo, una forma de experiencia vital, de análisis y de interpretación de los hombres. Este naturalismo dirigido al conocimiento objetivo tiene, empero, su origen precisamente en el siglo XV. Entonces fue cuando el arte recibió la primera disciplina científica, y vive en parte todavía hoy del capital que entonces invirtió. La matemática y la geometría, la óptica y la mecánica, la doctrina de la luz y de los colores, la anatomía y la fisiología, fueron los medios que empleó; el manejo del espacio y la estructura del cuerpo humano, los cálculos del movimiento y de las proporciones, los estudios de paños y experimentos de colores, los problemas de que se ocupó.

Que, desde luego, también la fidelidad a la naturaleza del *Quattrocento*, con todo su cientifismo, fue sólo una ficción, es cosa que se aprecia sobre todo en el medio de expresión que puede considerarse como la forma más concentrada del arte del Renacimiento: la representación del espacio con perspectiva central. La perspectiva no fue en sí misma invención del Renacimiento[121]. Ya los antiguos conocieron el escorzo y reducían el tamaño de los distintos objetos según su alejamiento del espectador; pero no conocían ni la representación del espacio unitario desde el punto de vista de la perspectiva única, ni tenían la aptitud o el deseo de representar los diversos objetos, y los intervalos espaciales entre ellos, de modo continuo. En sus pinturas el espacio era algo compuesto de partes dispares, no una continuidad unitaria; o, en palabras de Panofsky, era un “espacio de agregación”, no un “espacio sistemático”. Sólo desde el Renacimiento partió la pintura de la idea de que el espacio en el que se encuentran las cosas es un elemento infinito, continuo y homogéneo, y de que las cosas las vemos por lo regular de modo unitario, esto es, con un ojo único e inmóvil[122]. Pero lo que percibimos en realidad es un espacio limitado, discontinuo y compuesto de modo heterogéneo. Nuestra imagen del espacio es en realidad aberrante y confusa en los bordes; su contenido se divide en más o menos grupos y trozos independientes; y como el campo visual que fisiológicamente nos es dado es esferoide, vemos en parte curvas en lugar de rectas. La imagen espacial de perspectiva

plana, tal como el arte renacentista la pone ante nuestros ojos, con la claridad igualada y la consecuente conformación de todas sus partes, con el punto común de confluencia de las paralelas y el módulo unitario de las distancias —esto es, la imagen que L. B. Alberti definió como la sección transversal de la pirámide óptica— es una audaz abstracción. La perspectiva central da un espacio matemáticamente justo, pero no real, desde el punto de vista psico-fisiológico.

Sólo un período tan completamente científico como fueron los siglos que median entre el Renacimiento y los finales del XIX, podía considerar esta visión espacial tan completamente racionalizada como la copia adecuada de la efectiva impresión óptica. Uniformidad y congruencia precisamente eran consideradas durante todo este período como los más altos criterios de verdad. Sólo recientemente hemos vuelto a adquirir conciencia de que no vemos la realidad en forma de un espacio unitariamente cerrado, sino que abarcamos continuamente sólo grupos dispersos desde distintos centros visuales, ya que nuestra mirada va pasando de un grupo a otro, y sumamos el panorama total de un complejo más amplio a partir de vistas parciales, como, por ejemplo, hizo Lorenzetti en sus grandes frescos de Siena. La representación espacial discontinua de estos frescos produce hoy en todo caso un efecto más convincente que el espacio construido por los maestros del *Quattrocento* según las reglas de la perspectiva central[123].

Se ha considerado como particularmente característica del Renacimiento la variedad del talento y especialmente la reunión del arte y de la ciencia en una misma persona. Desde luego el fenómeno de que los artistas dominaran varias técnicas, de que Giotto, Orcagna, Brunelleschi, Benedetto da Maiano y Leonardo da Vinci fueran arquitectos, escultores y pintores; de que Pisanello, Antonio Pollaiolo y Verrocchio fuesen escultores, pintores, orfebres y medallistas, y que, a pesar de la creciente especialización, Rafael fuese todavía pintor y arquitecto, Miguel Angel aún escultor, pintor y arquitecto, está en relación más bien con el carácter de técnica artesana de las artes figurativas, que con el ideal renacentista del polifacetismo. Propiamente la omnisciencia y la habilidad múltiple son virtud medieval; el *Quattrocento* la recibe con la tradición artesana y se aleja de ella en la medida en que se aleja del espíritu de artesanado. En el Renacimiento tardío encontramos cada vez más raramente artistas que practican a la vez varias artes. La victoria del ideal educativo humanista y la idea del *uomo universale* señalan ciertamente una tendencia intelectual contraria a la especialización y llevan al culto de un polifacetismo que ya no es de naturaleza artesana, sino diletantesca. A fines del *Quattrocento* confluyen ambas direcciones: por un lado, rige el universalismo del ideal cultural humanista, cortado según el patrón de las clases superiores, bajo cuyo influjo los artistas procuran completar sus habilidades manuales con conocimientos de educación intelectual; por otro, triunfa el principio de la división del trabajo y de la especialización, y poco a poco llega a imponerse en el campo del arte. Cardano señala ya que ocuparse de muchas cosas diferentes mina el prestigio de un intelectual.

Frente a la tendencia a la especialización hay que señalar sobre todo el curioso fenómeno de que, entre los principales arquitectos de pleno Renacimiento, sólo Antonio da Sangallo se había preparado para la carrera de arquitecto. Bramante era primitivamente pintor; Rafael y Peruzzi siguen siéndolo mientras actúan como arquitectos; Miguel Angel es y continúa siendo en primer lugar escultor. El hecho de que la arquitectura fuera abrazada como profesión a una edad relativamente tardía, y que la preparación de muchos maestros para esta profesión fuese principalmente teórica, muestra, por una parte, cuán rápidamente fue desplazada la educación profesional por la intelectual y académica, y, por otra, que la arquitectura se convierte en una afición de gran señor, que muchas veces se toma como ocupación accesoria. Ya desde antes grandes señores se ocupaban con fervor no sólo de promover construcciones, sino de dirigirlas como aficionados.

Ghiberti necesitó todavía decenios para terminar las puertas del Baptisterio; Luca della Robbia gastó casi diez años en realizar su *Cantoría* para la catedral de Florencia. Por el contrario, el modo de trabajar de Ghirlandaio se caracteriza ya por una técnica genial de *fa presto*, y ya Vasari empieza a considerar la ligereza y rapidez de la creación como un signo del artista verdadero[124]. Ambos rasgos —el diletantismo como el virtuosismo—, por contradictorios que en sí sean, se encuentran reunidos en la figura del humanista, al que con razón se ha llamado “virtuoso de la vida intelectual”, e igualmente podría ser caracterizado como el eterno *dilettante*, incorruptible e insobornable. Ambos rasgos pertenecen al ideal de la personalidad que los humanistas se esforzaron por llevar a la práctica, y en su paradójica unión se expresa la naturaleza problemática de la existencia intelectual que llevaron los humanistas.

Esta problemática tiene su origen en el concepto mismo de literato, cuyos primeros representantes fueron ellos: concepto de una profesión completamente independiente en sus pretensiones, pero en realidad todavía muy dependiente en muchos aspectos. Los escritores italianos del siglo XIV procedían aún, en la mayoría de los casos, de las clases superiores; eran patricios de las ciudades o hijos de comerciantes ricos. Cavalcanti y Cino da Pistoia eran nobles; Petrarca era hijo de un notario; Brunetto Latini, notario él mismo; Villani y Sacchetti eran comerciantes acomodados; Boccaccio y Sercambi, ricos hijos de comerciantes. Estos autores apenas tenían nada de común con los juglares de la Edad Media[125]. Pero los humanistas no pertenecen, ni por educación ni por profesión, a una categoría social uniforme como clase o estamento; hay entre ellos clérigos y laicos, ricos y pobres, altos funcionarios y pequeños notarios, comerciantes y maestros de escuela, juristas y eruditos[126]. Los representantes de las clases inferiores forman en todo caso en las filas de los humanistas un contingente que continuamente va creciendo. El más famoso, influyente y temido de todos es el hijo de un zapatero. Todos son hijos de la ciudad; este rasgo, al menos, es común a todos; muchos son hijos de padres pobres; algunos, niños prodigio, que, destinados de repente a una carrera que se les abría llena de promesas, entraban desde el principio en relación con gente extraordinaria. Las ambiciones que pronto se despertaban y exasperaban, el estudio forzado y muchas veces

ligado con privaciones, el acomodamiento como profesor doméstico y secretario, la persecución de puestos y de gloria, las amistades exaltadas y las enemistades llenas de resentimiento, los éxitos fáciles y los fracasos no merecidos, el ser colmado de honores y admiración, por un lado, y la existencia vagabunda, por otro: todo esto no podía pasar por ellos sin ocasionarles graves daños morales. La situación social de la época ofrecía a un literato oportunidades y lo amenazaba con peligros que eran adecuados para envenenar desde el comienzo el alma de un joven bien dotado.

La aparición del humanismo como una clase de literatos teóricamente libres se basaba en la existencia de una clase acomodada relativamente amplia, adecuada para proporcionar un público literario. Es verdad que los focos principales del movimiento humanista fueron originariamente las cortes y las cancillerías de los Estados; pero la mayoría de sus componentes eran comerciantes opulentos y otros elementos que habían llegado a poseer riquezas e influencia por medio del desarrollo del capitalismo. Las obras de la literatura medieval estaban destinadas todavía a un círculo limitado, generalmente bien conocido de los autores; los humanistas fueron los primeros que en sus escritos se dirigieron a un público más amplio, en parte desconocido. Hasta que ellos no aparecieron no comenzó a existir algo así como un mercado literario libre y una opinión pública condicionada e influenciable por la literatura. Sus discursos y hojas volantes son las primeras formas del periodismo moderno; sus cartas, que corrían en círculos relativamente amplios, eran los periódicos de su tiempo[127]. Aretino es el “primer periodista” y, precisamente, el primer periodista libelista. La libertad a que debe su existencia sólo fue posible en una época en la que el escritor ya no era absolutamente dependiente de un protector o de un círculo de protectores estrictamente limitado, sino que tenía tantos consumidores para sus producciones espirituales, que ya no necesitaba estar en buena relación con cada uno de ellos.

Pero al cabo era sólo una capa ilustrada relativamente superficial la que los humanistas podían considerar como su público; comparados con los literatos modernos, llevaban una existencia de parásitos, a no ser que personalmente tuvieran fortuna y fueran independientes. En la mayoría de los casos dependían del favor de la corte o de la protección de algunos ciudadanos influyentes, a los que en general servían de secretarios o de preceptores. Recibían sueldos, pensiones, prebendas, beneficios, en lugar del antiguo mantenimiento, y regalos. Su manutención, bastante costosa, era considerada por la nueva *élite* como uno de los gastos indispensables que tenía que sobrellevar toda casa elegante. Ahora los señores, en lugar de los cantores cortesanos y los bufones, mantenían historiadores particulares y humanistas que hacían profesionalmente panegíricos, los cuales, en formas algo más sublimadas, les prestaban por lo general los mismos servicios que sus precursores. En todo caso, se esperaba de ellos algo más que la prestación de estos servicios. Pues así como la gran burguesía se había enlazado antes con la nobleza de sangre, se quería ahora unir con la nobleza intelectual. Gracias a la primera gran alianza, la burguesía participó de los privilegios de sangre; por la segunda había de ennoblecerse

intelectualmente.

Prisioneros de la ficción de su libertad intelectual, los humanistas tenían que sentir como humillante su dependencia de la clase dominadora. El mecenazgo, institución primitiva y nada problemática, que para un poeta de la Edad Media figuraba entre las cosas más naturales del mundo, perdió para ellos su inocuidad. La relación de la inteligencia con la propiedad y la fortuna se hace cada vez más complicada. Al principio los humanistas compartían la opinión estoica de los *vagantes* y de los monjes mendicantes, y pensaban que la riqueza carece en sí misma de valor. Mientras siguieron siendo estudiantes vagabundos, maestros y literatos pobres, no se sentían dispuestos a cambiar de opinión; pero, cuando entraron en relación más estrecha con la clase pudiente, surgió un inevitable conflicto entre sus antiguas opiniones y sus nuevos modos de vida[128].

Ni al sofista griego, ni al retor romano, ni al clérigo medieval se les ocurrió abandonar su postura, en el fondo contemplativa, o a lo sumo activa en la pedagogía, para pretender rivalizar con la clase dominante. Los humanistas son los primeros intelectuales que aspiran a disfrutar de los privilegios de la propiedad y del rango, y su arrogancia intelectual, fenómeno hasta entonces desconocido, es la defensa psicológica con la que reaccionan ante su falta de éxito. Los humanistas son, en su afán de ascensión, al principio favorecidos y animados por las clases superiores, pero al fin y al cabo contenidos. Desde el principio existe una recíproca desconfianza entre la altiva clase intelectual, que se rebela contra todo vínculo, y la clase profesional, orientada económicamente, y en el fondo ajena al espíritu[129]. Pues así como en la época de Platón se había percibido exactamente él peligro que en sí encerraba el pensamiento sofístico, de igual manera, también en ese momento, la clase dominante, con todas sus simpatías por el movimiento humanista, mantiene un no disimulable recelo contra los humanistas, que en realidad, a consecuencia de su desarraigo, constituyen un elemento destructivo.

El conflicto latente entre la aristocracia intelectual y la económica no se manifestó en ninguna parte claramente durante largo tiempo; donde menos, entre los artistas, que en este aspecto reaccionan más lentamente que sus maestros humanistas, los cuales generalmente tenían mayor conciencia social. El problema, sin embargo, aunque sin ser reconocido ni expresado, se manifiesta por todas partes, y toda la intelectualidad, es decir, tanto los literatos como los artistas, está amenazada del peligro de convertirse o en una bohemia desarraigada, “antiburguesa” y llena de resentimiento, o en una clase conservadora, pasiva y servil, de académicos. Ante esta alternativa los humanistas se refugiaban en su torre de marfil y finalmente sucumbieron a los dos peligros de que querían escapar. Todo el mundo de los estetas modernos los sigue por este camino, y a la vez se vuelve desarraigado y pasivo, sirviendo así a los intereses de los conservadores, sin poderse adaptar al orden que defiende. El humanista entiende por independencia la desvinculación; su desinterés social es extrañamiento; su huida del presente,

irresponsabilidad; se abstiene de toda actividad política para no comprometerse, pero con su pasividad no hace sino afirmar en su puesto a los detentadores del poder. Esta es la verdadera “traición de la inteligencia” al espíritu, y no la politización del espíritu, de la que se le ha acusado recientemente[130].

El humanista pierde la conexión con la realidad, se vuelve un romántico que llama desprecio del mundo a su extrañamiento de él, libertad intelectual a su indiferencia social, soberanía moral a su modo incivil de pensar. “La vida es para él —como dice un conocedor del Renacimiento— escribir escogida prosa, tornear versos refinados, traducir del griego al latín… A sus ojos lo esencial no es vencer a los galos, sino que se hayan escrito los comentarios sobre su vencimiento… La belleza del hecho cede ante la belleza del estilo…”[131]. Los artistas del Renacimiento no están ni con mucho todavía tan alejados del mundo de su tiempo como los humanistas, pero también su existencia intelectual está minada y ya no consiguen encontrar el equilibrio que estaba vinculado a su encuadramiento en la estructura social medieval. Se encuentran en la encrucijada entre la vida activa y el esteticismo. ¿O acaso han escogido ya? El enlace de las formas artísticas con objetivos trascendentes al arte, que para la Edad Media era algo obvio, ingenuo y nada problemático, se ha perdido para ellos.

Pero los humanistas son no sólo apolíticos hombres de letras, oradores ociosos y románticos del mundo, fanáticos pioneros del progreso y, ante todo, pedagogos entusiastas y futuristas. Los pintores y escultores del Renacimiento les deben no sólo su abstracto esteticismo, sino también la idea del artista como héroe del espíritu y la concepción del arte como educador de la humanidad. Ellos fueron los primeros en hacer del arte una parte esencial de la educación intelectual y moral.

4

EL CLASICISMO DEL “CINQUECENTO”

Cuando Rafael llegó a Florencia en 1504, hacía ya más de un decenio que Lorenzo de Médici había muerto y que sus sucesores habían sido expulsados y el gonfaloniero Pietro Soderini había introducido de nuevo en la república un régimen burgués. Pero la transformación del estilo artístico en cortesano, protocolario y estrictamente formal ya estaba iniciada, las líneas fundamentales del nuevo gusto convencional ya estaban fijadas y reconocidas por todos y la evolución podía continuar por el camino iniciado sin recibir de fuera nuevos estímulos. Rafael no tenía más que seguir esta dirección, que ya se señalaba en las obras de Perugino y Leonardo, y, en cuanto artista creador, no podía hacer otra cosa que sumarse a esta tendencia, que era intrínsecamente conservadora por basarse en un canon formal intemporal y abstracto, pero que en aquel momento de la historia de los estilos resultaba progresista. Por lo demás, no faltaban estímulos externos que le impulsaran a mantenerse en esta dirección, aunque ya el movimiento no partía de la misma Florencia. Pero, fuera de Florencia, casi por todas partes gobernaban en Italia familias con pretensiones dinásticas y aires principescos, y ante todo, se formó en Roma, alrededor del Papa, una verdadera corte, en la que estaban en vigor los mismos ideales sociales que en las demás cortes que juzgaban el arte y la cultura como elementos de prestigio.

Los Estados de la Iglesia habían atraído hacia sí en la dividida Italia la dirección política. Los Papas se sentían los herederos de los Césares, y en parte consiguieron poner al servicio de su afán de poder las fantasías que en el país florecían por todas partes tendentes a renovar la antigua grandeza romana. Sus ambiciones políticas quedaron, ciertamente, insatisfechas, pero Roma se convirtió en el centro de la cultura occidental y logró ejercer un influjo intelectual que todavía se hizo más intenso durante la Contrarreforma y siguió actuando hasta muy entrada la época barroca. Desde el regreso de los Papas de Avignon, la Urbe no sólo se había convertido en un punto de cita diplomático, adonde acudían embajadores y legados de todas las partes del mundo cristiano, sino también en un importante mercado de dinero, donde, para la medida de entonces, entraban y salían sumas fantásticas. La Curia pontificia superaba como poder económico a todos los príncipes, tiranos, banqueros y comerciantes de la alta Italia; podía invertir sumas mayores que éstos en fines culturales, y en el terreno del arte tomó la dirección que hasta entonces había poseído Florencia. Cuando los Papas regresaron de Francia, Roma estaba todavía casi en ruinas, después de los ataques de los bárbaros y de las destrucciones ocasionadas por las seculares luchas de las grandes familias romanas. Los romanos eran pobres, y tampoco los grandes dignatarios eclesiásticos disponían de riquezas tales como para hacer posible un progreso en las artes en competencia con

Florencia.

Durante el *Quattrocento* la corte pontificia no dispuso de ningún artista indígena; los Papas tenían que servirse de elementos extraños. Desde luego llamaron a Roma a maestros famosos de la época, entre otros a Masaccio, Gentile da Fabriano, Donatello, Fra Angelico, Benozzo Gozzoli, Melozzo da Forli, Pinturicchio, Mantegna; pero éstos, después de ejecutar los encargos, abandonaban la ciudad, sin dejar la menor huella fuera de sus obras. Ni siquiera bajo Sixto IV (1471-84), que con los encargos para adornar su capilla hizo de Roma durante una época un centro de producción artística, llegó a crearse una escuela o tendencia que tuviera carácter local romano. Tal orientación sólo se pudo observar bajo Julio II (1503-13), cuando Bramante, Miguel Angel y, finalmente, Rafael, se establecieron en Roma y pusieron sus talentos al servicio del Papa. Sólo entonces comienza la excepcional actividad artística cuyo fruto es la Roma monumental tal cual se muestra ante nuestros ojos no sólo como el mayor monumento del pleno Renacimiento, sino como el más representativo que pudo sólo surgir entonces en las condiciones que se daban en la corte pontificia.

Frente al arte del *Quattrocento*, de inspiración predominantemente mundana, nos encontramos aquí con los comienzos de un nuevo arte eclesiástico en el que el acento no está puesto en la interioridad y el misticismo, sino en la solemnidad, majestad, fuerza y señorío. La intimidad y desvío del sentimiento cristiano frente al mundo ceden el paso a la frialdad distante y a la expresión de una superioridad tanto física como espiritual. Con cada iglesia, cada capilla, cada imagen y cada pila bautismal parecen los Papas haber querido, ante todo, erigirse un monumento a sí mismos y haber pensado antes en su propia gloria que en la de Dios. Bajo León X (1513-21) alcanza la vida de la corte romana su punto culminante. La Curia papal se parece entonces a la Corte de un emperador; las casas de los cardenales semejan pequeñas Cortes principescas, y las de los otros señores eclesiásticos, hogares aristocráticos que buscan superarse unos a otros en esplendor. La mayoría de estos príncipes y dignatarios de la Iglesia son aficionados al arte; dan trabajo a los artistas para inmortalizar su propio nombre, sea con la fundación de obras de arte eclesiástica, sea con la construcción y decoración de sus palacios. Los ricos banqueros de la Urbe, con Agostino Chigi, el amigo y protector de Rafael, a la cabeza, intentan imitarlos como mecenas; mas aunque acrecen la importancia del mercado artístico de Roma, no le añaden ninguna nota nueva.

A diferencia de la clase señorial de las otras ciudades italianas, en primer lugar Florencia, que es en su conjunto unitaria, la aristocracia de Roma se compone de tres grupos perfectamente diferenciados[132]. El más importante está formado por la corte pontificia con los parientes del Papa, el clero más alto, los diplomáticos del país y extranjeros y las infinitas personalidades que participan de la magnificencia pontificia. Los miembros de este grupo son los más ambiciosos y los mejor dotados económicamente para favorecer el arte. Un segundo grupo abarca los grandes banqueros y ricos

comerciantes, que en la disipada Roma de entonces, centro de la administración financiera pontificia, que se extendía a todo el mundo, tenían la mejor coyuntura imaginable. El banquero Altoviti es uno de los más magníficos amigos del arte de la época, y para Agostino Chigi trabajan, con la excepción del enemigo de Rafael, Miguel Angel, todos los artistas famosos de la época; él da trabajo —aparte de a Rafael— a Sodoma, Baldassare Peruzzi, Sebastiano del Piombo, Giulio Romano, Francesco Penni, Gíovanni da Udine y muchos otros maestros más. El tercer grupo está formado por los miembros de las antiguas familias romanas, ya empobrecidas, que puede decirse que no tienen parte alguna en la vida artística, y mantienen sus nombres con lustre gracias a que casan a sus hijos e hijas con los vástagos de burgueses ricos y con ello dan lugar a una fusión de clases semejante, aunque más reducida, a la que ya antes se había producido en Florencia y otras ciudades a consecuencia de la participación de la antigua nobleza en los negocios de la burguesía.

Al comienzo del pontificado de Julio II se pueden contar en total de ocho a diez pintores establecidos en Roma; veinticinco años más tarde pertenecen ya a la Hermandad de San Lucas ciento veinticuatro pintores, de los cuales, ciertamente, la mayoría son artesanos ordinarios, que acuden a Roma desde todas partes de Italia, atraídos por la demanda artística de la corte pontificia y de la burguesía rica[133]. Por grande que fuera la participación de los prelados y los banqueros como mecenas de la producción artística, tiene extremada significación para el arte del pleno Renacimiento, y es decisivo para la formación del estilo, el que trabajaran en el Vaticano Miguel Angel, casi exclusivamente, y Rafael, en su mayor parte. Sólo allí, al servicio del Papa, se podía desarrollar aquella *maniera grande* junto a la cual las orientaciones artísticas de las otras escuelas locales tienen un carácter más o menos provinciano. En ningún otro lugar hallamos este estilo sublime, exclusivo, tan profundamente penetrado de elementos culturales y tan incansablemente limitado a problemas formales sublimados. El arte del primer Renacimiento podía ser al menos medio comprendido por las capas sociales más amplias; también los pobres y los incultos podían hallar conexiones con él, aunque estuvieran en la periferia del efecto estético; pero con el nuevo arte ya no tienen las masas ninguna relación. ¡Qué hubiera podido decirles la *Escuela de Atenas* de Rafael y las *Sibilas* de Miguel Angel, aun en el caso de que hubieran podido llegar a contemplarlas!

Pero precisamente en tales obras se realizó el arte clásico del Renacimiento, cuya validez general suele ensalzarse tanto, pero que en realidad sólo se dirigía a un público más reducido que jamás se dirigió arte alguno. Su influencia en el público era de todas maneras aún más limitada que la del clasicismo griego, con el cual, sin embargo, tenía en común el hecho de que representaba, a pesar de su tendencia a la estilización, no un abandono, sino, por el contrario, un realce y perfeccionamiento de los logros naturalistas del período precedente. Lo mismo que las esculturas del Partenón están “mejor” conformadas, concuerdan más con la expresión empírica, que los frontones del templo de Zeus en Olimpia, así también los distintos motivos de las creaciones de Rafael y Miguel Angel están tratados de modo más fresco, obvio y natural que en las obras de los maestros

del *Quattrocento*. No hay en toda la pintura italiana anterior a Leonardo ninguna figura humana que, comparada con las figuras de Rafael, Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto, Tiziano y Miguel Angel, no tenga todavía algo de esquinado y rígido. Por ricas que sean en pormenores bien observados, las figuras del primer Renacimiento nunca están seguras sobre sus piernas, sus movimientos son limitados y forzados, sus miembros crujen y rechinan en las coyunturas, su relación con el espacio es a menudo contradictoria; su modelado, inexistente; su luz, artificiosa. Los afanes naturalistas del siglo XV sólo se completan en el XVI. La unidad estilística del Renacimiento, empero, se expresa no sólo en el hecho de que el naturalismo del XV halla su continuación directa y su remate en el *Cinquecento*, sino también en el hecho de que el proceso de estabilización que lleva al arte clásico del pleno Renacimiento se inicia ya en el *Quattrocento*.

Uno de los más importantes conceptos del clasicismo, la determinación de la belleza como armonía de todas las partes, encuentra ya en Alberti su formulación. Alberti piensa que la obra de arte es de tal naturaleza, que de sus elementos no se puede ni quitar ni añadir nada sin dañar la belleza del conjunto[134]. Este pensamiento, que Alberti halló en Vitruvio, y que propiamente se remonta a Aristóteles[135], es uno de los postulados fundamentales de la teoría clásica del arte. Pero ¿cómo se concilia esta relativa uniformidad en la concepción artística renacentista —el comienzo del clasicismo en el *Quattrocento* y la pervivencia del naturalismo en el *Cinquecento*— con los cambios sociales del Renacimiento? El pleno Renacimiento conserva el sentido del naturalismo, mantiene los criterios experimentales de verdad artística e incluso los perfila, evidentemente porque, lo mismo que el período clásico de los griegos, en medio de su conservadurismo, es todavía una época esencialmente dinámica, en la que el proceso del ascenso social no está aún terminado, y en la que todavía no se habían podido desarrollar convenciones y tradiciones definitivas. Sin embargo, el esfuerzo por dar por terminado el proceso de nivelación y por impedir toda nueva ascensión está en marcha desde la llegada a la burguesía y su enlace con la nobleza. A esta tendencia corresponden los comienzos de la concepción clásica del arte en el *Quattrocento*.

La circunstancia de que el paso del naturalismo al clasicismo no se realice inmediatamente, sino que sea preparado tan de antemano, puede fácilmente conducir a no entender todo el proceso histórico de la transformación del estilo. Pues si uno se fija en los preludios del cambio y parte de fenómenos de transición tales como el arte de Perugino y Leonardo, tiene la impresión de que el cambio estilístico se desarrolla sin cesura, sin salto, casi con una lógica necesidad, y que el arte del pleno Renacimiento no es sino la pura síntesis de los logros del *Quattrocento*. En una palabra, uno se siente arrastrado a aceptar la conclusión de que se trata de un desarrollo endógamo.

El cambio del arte antiguo al cristiano o del románico al gótico trae consigo tantas cosas fundamentalmente nuevas, que el nuevo estilo apenas puede ser explicado de modo inmanente, esto es, como pura síntesis o antítesis dialéctica de los anteriores esfuerzos

artísticos, y desde el primer momento exige una explicación basada en motivos extraartísticos, que infringen la coherencia histórica de los estilos. En el caso del tránsito del *Quattrocento* al *Cinquecento*, sin embargo, las cosas están situadas de otra manera. El cambio estilístico ocurre casi sin solución de continuidad, de perfecto acuerdo con la evolución social, que es continua. Por ello mismo se perfecciona de un modo que no es nada automático, es decir, como una función lógica con coeficientes perfectamente conocidos. Si la situación social a fines del siglo XV se hubiera desarrollado de otro modo, por cualquier circunstancia que nosotros no podemos imaginarnos bien, y se hubiera pasado, por ejemplo, a una revolución económica, política o religiosa, en lugar de a una confirmación de la tendencia conservadora ya antes iniciada, entonces, desde luego, el arte, de acuerdo con esta revolución, se hubiera desarrollado en dirección distinta, y el estilo así resultante hubiera traído a la realidad otra consecuencia "lógica" del Renacimiento distinta de la que se concentró en el clasicismo. Pues si se quiere aplicar de todas maneras el principio de la lógica a la evolución histórica, se habrá de conceder por lo menos que una constelación histórica puede tener varias consecuencias "lógicas" divergentes entre sí.

Los *Tapices* de Rafael han sido llamados las esculturas del Partenón del arte moderno; puede dejarse en vigor esta analogía si, por encima de la semejanza, no se olvida la diametral diferencia que existe entre el clasicismo antiguo y el moderno. Al arte clásico de la modernidad le falta, en comparación con el de los griegos, el calor y la inmediatez; tiene un carácter derivado, retrospectivo, más o menos clasicista, ya en el Renacimiento. Es el reflujo de una sociedad que, llena de reminiscencias del heroísmo romano y de la caballería medieval, quiere, persiguiendo un sistema de virtudes y un ritual social creados artificialmente, aparecer como algo que propiamente no es, y estiliza sus formas de vida conforme a esta ficción. El pleno Renacimiento describe esta sociedad tal cual ella se ve a sí misma y quiere ser vista. Apenas hay un rasgo en su arte del que, fijándose más, no pueda demostrarse que es como la traducción de su ideal de vida aristocrático, conservador, dirigido a la continuidad y a lo permanente. Todo el formalismo artístico del *Cinquecento* corresponde en cierto aspecto sólo al formalismo de los conceptos morales y de las reglas del decoro que se ha señalado la aristocracia de la época. Lo mismo que la aristocracia y los círculos de ideas aristocráticas ponen la vida bajo la disciplina de un canon formal, para guardarla de la anarquía del sentimiento, someten también la expresión de los sentimientos en el arte a la censura de formas fijas, abstractas, impersonales. Para esta sociedad el supremo mandamiento es, tanto en la vida como en el arte, el dominio de sí mismo, la represión de los afectos, la sujeción de la espontaneidad, de la inspiración, del éxtasis. El despliegue de los sentimientos, las lágrimas y los gestos del dolor, el desmayarse en la impotencia, los lamentos y el retorcerse las manos; en resumen, toda aquella emotividad burguesa del gótico tardío que quedaba todavía en el *Quattrocento* desaparece del arte del Renacimiento pleno. Cristo ya no es un mártir que sufre, sino otra vez el Rey celestial que se levanta sobre las debilidades humanas. La Virgen contempla a

su hijo muerto sin lágrimas ni gestos, e incluso frente al Niño reprime toda ternura plebeya. La mesura es la consigna de la época para todo. Las reglas de vida del dominio y del orden encuentran su más cercana analogía en los principios de sobriedad y contención que el arte se impone.

L. B. Alberti se anticipó al pleno Renacimiento también en la idea de esta economía artística. "Quien en su obra busca dignidad —dice— se circunscribirá a un reducido número de figuras; pues, al igual que los príncipes ensalzan su majestad con la escasez de sus palabras, así se aumenta el valor de una obra con la reducción de las figuras"[136]. En lugar de la pura coordinación como fórmula de composición, aparece por todas partes el principio de la concentración y de la subordinación. Pero no hay que imaginarse el funcionamiento de la causalidad social como si la autoridad que domina en la sociedad a los individuos se aplicara en el campo del arte inmediatamente al predominio de un plan de conjunto sobre las diversas partes de una composición, o, por decirlo así, que la democracia de los elementos artísticos se transformara en una monarquía del pensamiento fundamental en la composición. La simple comparación entre el principio de autoridad en la vida social y la idea de subordinación en el arte resultaría un puro equívoco. Una sociedad orientada sobre las ideas de autoridad y sumisión habrá de favorecer, naturalmente, también en el arte la expresión voluntariosa, la manifestación de la disciplina y del orden, la victoria sobre la realidad, en lugar de la sumisión a ella.

Tal sociedad habrá querido prestar a la obra de arte el carácter de normatividad y necesidad. Habrá expresado con ello una "sublime necesidad" y procurado demostrar mediante el arte que existen criterios y normas de validez general, inconmovibles e intangibles, que en el mundo domina un sentido absoluto e invariable, y que este sentido se halla en posesión del hombre, si bien no de un hombre cualquiera. Las formas del arte habrán de ser, de acuerdo con las ideas de esta sociedad, paradigmáticas, habrán de operar de manera definitiva y perfecta, lo mismo que el orden que enseñorea la época. La clase dominante buscará en el arte, ante todo, la imagen del sosiego y la estabilidad que persigue en la vida. El pleno Renacimiento desarrolla la composición artística en forma de simetrías y correspondencias de las partes componentes, y reduce forzosamente la realidad al esquema de un triángulo o un círculo; pero ello no significa sólo la solución de un problema formal, sino también la expresión de un sentido estático de la vida y el deseo de perpetuar la situación que corresponde a tal sentido. Este arte coloca la norma por encima de la libertad personal, y considera que la obediencia a ella, aquí como en la vida, es el más seguro camino de perfección.

A esta perfección corresponde en el arte, ante todo, la totalidad de la imagen del mundo, que se consigue por adición, y nunca por la perfecta integración de las partes en un todo. El *Quattrocento* ha representado el mundo como un infinito fluir y oleaje, un devenir que no puede ser ni forzado ni concluido. El individuo se ha sentido pequeño e impotente en este mundo, se ha entregado a él de buena gana y con agradecimiento. El

Cinquecento, en cambio, vive el mundo como una totalidad limitada; el mundo es ni más ni menos que lo que el hombre abarca de él; pero cada obra de arte terminada expresa a su modo toda la realidad abarcable.

El arte del pleno Renacimiento está orientado por completo hacia este mundo. Su estilo ideal, incluso en las representaciones religiosas, lo logra no poniendo en contraste la realidad natural con otra sobrenatural, sino creando una distancia entre las cosas de la propia realidad natural, distancia que en el mundo de la experiencia óptica crea diferenciaciones de valor semejantes a las que existen entre la aristocracia de la sociedad y el vulgo. Su armonía es la imagen utópica de un mundo del que toda lucha ha sido eliminada, y precisamente no a consecuencia del predominio de un principio democrático, sino autocrático. Sus creaciones representan una realidad sublimada, ennoblecida, exceptuada de ser perecedera y cotidiana. Su más importante principio estilístico es la limitación de lo representado a lo esencial. Y ¿qué es realmente esto "esencial"? Es lo típico, lo solemne y extraordinario, cuyo valor expresivo consiste ante todo en su alejamiento de la mera actualidad y oportunidad. Por el contrario, para este arte no es esencial lo concreto e inmediato, lo contingente y momentáneo, lo particular e individual, en una palabra, justamente lo que para el arte del *Quattrocento* aparecía como lo más interesante y sustancial en la realidad. La *élite* de la época del pleno Renacimiento crea la ficción de un arte "de humanidad eterna", intemporalmente válido, porque quiere juzgarse a sí misma como intemporal, imperecedera, inalterable. En realidad su arte está tan ligado al tiempo, con sus patrones de valor y criterios de belleza tan limitados y perecederos, como el arte de cualquier otro período estilístico. Pues también la idea de la intemporalidad es un producto del tiempo, y la validez del absolutismo es tan relativa como la del relativismo.

De todos los factores del arte del pleno Renacimiento el más ligado al tiempo y el más sujeto a las condiciones sociales es el ideal de la χαλοχάγαθία. En ningún otro de los elementos de aquel arte se expresa de manera tan marcada la dependencia de su concepto de belleza respecto del ideal humano de la aristocracia. Lo nuevo no es el hecho de que la corporeidad alcance su derecho, ni es tampoco éste un signo especial de sensibilidad aristocrática —pues ya el siglo XV, en contraposición al espiritualismo de la Edad Media, había tenido ojos amorosos para la apariencia corporal—; lo nuevo es que la belleza física y la fuerza se convierten en la plena expresión de la belleza y de la fuerza espiritual. La Edad Media sentía una oposición inconciliable entre el ser espiritual y sin sensualidad y el ser corporal sin espíritu. Esta oposición se acentuaba ora más ora menos, pero estaba continuamente presente en el mundo intelectual del hombre. Para la época cuatrocentista pierde su sentido la medieval inconciliabilidad entre lo espiritual y lo corporal; la significación espiritual no está todavía ligada de modo incondicionado a la belleza corporal, si bien no la excluye. La tensión que existe todavía entre las propiedades espirituales y las corporales desaparece por completo en el arte del pleno Renacimiento. Partiendo de los supuestos de este arte, parece, por ejemplo, inimaginable representar a los

Apóstoles como labradores ordinarios o toscos obreros, como el siglo XV ha hecho con tanta frecuencia y agrado. Los profetas, apóstoles, mártires y santos son para el arte del *Cinquecento* figuras ideales, libres y grandiosas, llenas de poder y de dignidad, graves y patéticas, una raza de héroes de belleza floreciente, madura, sensual. En Leonardo hay todavía, junto a estas figuras, otras realistas y tipos de género; pero progresivamente ya no parece digno de representación lo que no es grandioso. La aguadora, en el *Incendio del Borgo*, de Rafael, pertenece a la misma raza que las madonas y sibilas de Miguel Angel, que forman una humanidad de gigantes, de enérgica garra, con conciencia de sí y que se mueve con seguridad. Las dimensiones de estas figuras son tan enormes, que, a pesar de la antigua aversión de las clases nobiliarias por la representación del desnudo, pueden aparecer sin vestidos; nada pierden con ello de su grandeza. La noble conformación de sus miembros, la sonoridad retórica de sus gestos, la mantenida dignidad de su continente expresan la misma distinción que el traje, ora pesado y de profundos pliegues y grandes vuelos, ora contenido con gusto y rebuscado con refinamiento, que en otro caso llevan.

El ideal humano que el escritor Castiglione presenta en su *Cortesano* como alcanzable, y aun como alcanzado, se toma por modelo en el arte, y aun realzado en ese grado que todo arte clásico añade a las dimensiones de sus modelos. El ideal cortesano contiene en lo esencial todos los motivos capitales de la representación humana de la plenitud del Renacimiento. Lo que Castiglione desea en primer lugar del perfecto hombre de mundo es que sea polifacético, que tenga la misma educación de las aptitudes corporales y de las espirituales, que sea hábil tanto en el manejo de las armas como en las artes de la sociedad refinada, diestro en la poesía y en la música, familiarizado con la pintura y las ciencias. No se puede negar que en los pensamientos de Castiglione da el toque decisivo la repugnancia de toda aristocracia frente a toda especialización y todo profesionalismo. Las figuras heroicas del arte del pleno Renacimiento son, en su χαλοχάγαθία, simplemente la traducción a lo visual de este idealismo humano y social. Pero no es sólo esta falta de tensión entre las cualidades espirituales y corporales, ni sólo la equiparación de belleza física y fuerza de alma, sino ante todo la libertad con que se mueven, la soltura y abandono, la misma indolencia del continente, lo que importa. Castiglione ve la quintaesencia de la elegancia en conservar la calma y mesura en todas las circunstancias, evitando toda ostentación y exageración, en aparecer abandonado y natural, en portarse en sociedad con inafectado descuido y no forzada dignidad. En las figuras del arte del *Cinquecento* hallamos no sólo esta tranquilidad de los gestos, este continente descuidado, esta libertad de movimientos, sino que el cambio respecto del período estilístico precedente se extiende también a lo puramente formal. La forma gótica esbelta y exangüe, la línea cuatrocentista de corto aliento logran un trazado seguro, un eco sonoro, una hinchazón retórica, y con tal perfección como desde la Antigüedad no había poseído ningún arte.

Los artistas del pleno Renacimiento ya no hallan ningún placer en los movimientos breves, esquinados, rápidos, en la elegancia espaciada y ostentosa, en la belleza agria,

juvenil, inmadura, de las figuras del *Quattrocento*; celebran, por el contrario, la plenitud de la fuerza, la madurez de la edad y de la belleza, describen el ser, no el devenir, trabajan para una sociedad de triunfadores, y piensan, como éstos, de manera conservadora. Castiglione pide que el noble procure evitar, en su conducta como en su vestido, lo sorprendente, ruidoso y colorista, y recomienda que se vista, como el español, de negro, o al menos de oscuro[137] El cambio de gusto que aquí se manifiesta es tan profundo, que también el arte evita la policromía y luminosidad del *Quattrocento*. Con ello se muestra ya la preferencia por lo monocromo, es decir, el blanco y negro, que domina el gusto moderno. Los colores desaparecen ante todo de la arquitectura y la escultura, y a partir de este momento la gente siente una evidente dificultad en imaginarse polícromas las obras de la arquitectura y escultura griegas. El clasicismo lleva ya en sí el germen del neoclasicismo[138].

El Renacimiento pleno fue de corta duración; no floreció más de veinte años. Después de la muerte de Rafael apenas se puede ya hablar de un arte clásico como dirección estilística colectiva. La brevedad de su vida es sumamente característica del destino de los períodos de estilo clásico en la época moderna; las épocas de estabilidad son, desde fines del feudalismo, nada más que episodios. El rigorismo formal del Renacimiento en su esplendor ha continuado siendo ciertamente para las generaciones posteriores una continua seducción; pero aparte de movimientos breves, en general sin espontaneidad y puramente culturales, nunca ha vuelto a predominar otra vez. Con todo, se ha demostrado que es la más importante vena subterránea del arte moderno, pues si es verdad que el ideal estilístico puramente formalista y orientado hacia lo típico y normativo no pudo sostenerse frente al naturalismo fundamental de los tiempos modernos, ya no fue posible después del Renacimiento un regreso a la forma medieval, no unitaria, hecha a base de edición y coordinación. Desde el Renacimiento comprendemos bajo el nombre de obra pictórica o plástica una imagen concentrada de la realidad, tomada desde un punto de vista único y unitario, imagen formal que surge de la tensión entre el amplio mundo y el sujeto que se enfrenta a aquél como unidad. Es verdad que esta polaridad de arte y mundo se ha debilitado de cuando en cuando, pero nunca ha desaparecido del todo. En ella consiste la verdadera herencia del Renacimiento.

VI

EL MANIERISMO

1

EL CONCEPTO DE MANIERISMO

El Manierismo ha aparecido tan tarde en el primer plano de la investigación histórico-artística que el juicio peyorativo que está en el fondo de este concepto todavía se sigue muchas veces sintiendo como decisivo y dificulta la comprensión de este estilo como una categoría puramente histórica, que no lleve implícito un juicio de valor. En otras denominaciones estilísticas, como el Gótico y el Renacimiento, el Barroco y el Neoclasicismo, el valor primitivo —positivo o negativo— se ha borrado ya por completo; frente al Manierismo, empero, es todavía de tanta influencia la postura despectiva, que hay que luchar con una cierta resistencia interior antes de atreverse a designar como "manieristas" a los grandes artistas y poetas de este período. Sólo cuando se separa por completo el concepto de manierista del de amanerado se obtiene una categoría histórica-artística útil para los fenómenos a estudiar. Los conceptos de especie y de calidad, que hay que distinguir, coinciden entre sí, en grandes trechos de su desarrollo, pero esencialmente no tienen, puede decirse, nada en común.

Los conceptos de arte postclásico como fenómeno de decadencia y de ejercicio manierístico del arte como rutina fijada e imitadora servil de los grandes maestros proceden del siglo XVII, y fueron desarrollados por primera vez por Bellori en su biografía de Annibale Carracci[1]. En Vasari *maniera* significa todavía lo mismo que personalidad artística, y es una expresión condicionada histórica, personal o técnicamente; es decir, significa "estilo" en el más amplio sentido de la palabra. Vasari habla, por ejemplo, de una *gran' maniera*, y por ella entiende algo positivo. Una significación plenamente positiva tiene *maniera* en Borghini, quien en ciertos artistas la echa de menos hasta lamentándolo[2], y con ello realiza ya la moderna distinción entre estilo y carencia de él. Por primera vez los clasicistas del siglo XVII —Bellori y Malvasia— unen con el concepto de *maniera* la idea de un ejercicio artístico rebuscado, en clichés, reducible a una serie de fórmulas; ellos fueron los primeros en comprobar la cesura que el Manierismo significa en la evolución, y se dan cuenta del alejamiento que respecto del Clasicismo se hace sensible en el arte después de 1520.

Pero ¿por qué se llega tan pronto a este alejamiento? ¿Por qué el Renacimiento pleno es —como Wölfflin dice— una "sutil cresta" que, apenas alcanzada, ya está superada? Es una cresta incluso más estrecha de lo que se podría pensar por las explicaciones de Wölfflin. Pues no sólo las obras de Miguel Angel, sino ya las de Rafael, llevan en sí los elementos de disolución. La *Expulsión de Heliodoro* y la *Transfiguración* están llenas de tendencias anticlásicas, que rompen en más de una dirección los marcos renacentistas. ¿Qué es lo que explica la brevedad del tiempo en que dominan todavía sin alteración los principios clásicos, conservadores, de rigor formal? ¿Por qué el clasicismo, que en la

Antigüedad es un estilo de calma y duración, aparece ahora como un puro "estadio de transición"? ¿Por qué se llega ahora tan pronto, por una parte, a la imitación puramente externa de los modelos clásicos, y, por otra, a un íntimo distanciamiento de ellos? Quizá porque el equilibrio que encontró su expresión artística en el clasicismo del *Cinquecento* fue desde su comienzo más bien un ideal soñado y una ficción que una sólida realidad, y el Renacimiento siguió siendo hasta el final una época esencialmente dinámica, que no se tranquilizaba por completo con ninguna solución. El intento de dominar la insegura naturaleza del espíritu capitalista moderno y la dialéctica característica de una visión del mundo basada en las ciencias naturales lo alcanzó, en todo caso, el Renacimiento tan poco como los períodos ulteriores de la época moderna. Una estática permanente de la sociedad nunca se ha vuelto a alcanzar desde la Edad Media; por eso los clasicismos de la época moderna han sido siempre únicamente el resultado de un programa, y más bien la expresión de una esperanza que una verdadera pacificación. Incluso el hábil equilibrio que se creó hacia los finales del *Quattrocento* por obra de la gran burguesía satisfecha y dispuesta a transformarse en cortesana, y de la Curia pontificia, poderosa en capital y con ambiciones políticas, fue de corta duración. Después de la pérdida de la supremacía económica de Italia, de la conmoción ocurrida en la Iglesia por la obra de la Reforma, de la invasión del país por los franceses y españoles y del *sacco* de Roma, ya no se podía sostener la ficción de equilibrio y estabilidad. En Italia dominaba un ambiente de catástrofe que pronto —y partiendo no sólo de Italia— se expandió por todo el Occidente.

Las fórmulas de equilibrio sin tensión del arte clásico ya no bastan; y, sin embargo, se continúa aferrado a ellas, y a veces incluso con más fiel, angustiosa y desesperada sumisión que si se hubiera tratado de una adhesión sin vacilaciones. La actitud de los jóvenes artistas frente al Renacimiento pleno es extraordinariamente complicada; no pueden simplemente renunciar a los logros artísticos del clasicismo, si bien la armoniosa imagen del mundo de tal arte se les ha vuelto extraña por completo. Su deseo de continuar sin interrupción el desarrollo artístico apenas podía realizarse si no prestaba su empuje a tal esfuerzo la continuidad de la evolución social. Pero artistas y público son en lo esencial los mismos que en la época del Renacimiento, si bien el suelo empieza a ceder bajo sus pies. El sentimiento de inseguridad explica la naturaleza contradictoria de su relación con el arte clásico. Esta contradicción ya la habían sentido los tratadistas de arte del XVII, pero no se dieron cuenta de que la imitación y la simultánea distorsión de los modelos clásicos en su tiempo estaban condicionadas no por la falta de espíritu, sino por el espíritu nuevo de los manieristas, completamente ajeno al clasicismo.

Sólo nuestro tiempo, cuya problemática situación frente a sus antepasados es similar a la del Manierismo respecto del Clasicismo, podía comprender el modo de crear de este estilo, y reconocer en la imitación, a veces minuciosa, de los modelos clásicos una compensación con creces del íntimo distanciamiento respecto a ellos. Hoy comenzamos a comprender que en todos los artistas creadores del Manierismo, en Pontormo y Parmigianino como en Bronzino y Beccafumi, en Tintoretto y el Greco como en Bruegel y

Spranger, el afán estilístico se dirige sobre todo a romper la sencilla regularidad y armonía del arte clásico y a sustituir su normalidad suprapersonal por rasgos más sugestivos y subjetivos. Unas veces es la profundización e interiorización de la experiencia religiosa y la visión de un nuevo universo vital espiritual lo que lleva a abandonar la forma clásica; otras, un intelectualismo extremado, consciente de la realidad y deformándola de intento, muchas veces perdiéndose en juegos con lo bizarro y lo abstruso; en algún caso, también la madurez pasada de un refinamiento preciosista que todo lo traduce a lo elegante y sutil. Pero la solución artística es siempre lo mismo si se exterioriza como protesta contra el arte clásico que si procura mantener las conquistas formales de este arte, un "derivativo", una criatura que en último término sigue dependiendo del clasicismo, y que, por consiguiente, tiene su origen en una experiencia de cultura y no de vida. Nos encontramos aquí frente a un estilo privado de *ingenuidad*[3], que orienta sus formas no tanto por el contenido expresivo cuanto por el arte de la época anterior, y en tal medida como hasta entonces no había ocurrido con ninguna dirección artística importante. La conciencia del artista se extiende no sólo a la selección de los medios que corresponden a su intención artística, sino también a las determinaciones de esa misma intención. El programa teórico se refiere tanto a los métodos artísticos como a los fines del arte. El Manierismo es en este sentido la primera orientación estilística moderna, la primera que está ligada a un problema cultural y que estima que la relación entre la tradición y la innovación es tema que ha de resolverse por medio de la inteligencia. La tradición no es más que una defensa contra la novedad demasiado impetuosa, sentida como un principio de vida pero a la vez de destrucción. No se comprende el Manierismo si no se entiende que su imitación de los modelos clásicos es una huida del caos inminente, y que la agudización subjetiva de sus formas expresa el temor a que la forma pueda fallar ante la vida y apagar el arte en una belleza sin alma.

La actualización del Manierismo para nosotros, la revisión a que recientemente ha sido sometido el arte de Tintoretto, del Greco, de Bruegel y del Miguel Angel tardío, es tan significativa de la situación espiritual de nuestros días, como lo fue la nueva valoración del Renacimiento para la generación de Burckhardt y la honrosa salvación del Barroco para la generación de Riegl y Wölfflin. Burckhardt consideraba todavía a Parmigianino como un artista desagradable y afectado, y también Wölfflin veía aún en el Manierismo algo así como una desviación en la evolución natural y sana, un internado superfluo entre el Renacimiento y el Barroco. Sólo una época que ha vivido como su propio problema vital la tensión entre forma y contenido, belleza y expresión, podía hacer justicia al Manierismo y precisar su peculiaridad tanto frente al Renacimiento como frente al Barroco. A Wölfflin le faltaba todavía la auténtica e inmediata vivencia del postimpresionismo, esto es, la experiencia que puso a Dvorák en situación de medir la importancia de las tendencias espirituales en el arte y de reconocer en el Manierismo la victoria de una de estas tendencias. Dvorák sabía muy bien que el espiritualismo no agota el sentido del arte manierista, y que no se trata en él, como en el trascendentalismo de la Edad Media, de una completa renuncia al mundo; en modo alguno olvidó que junto al

Greco hubo también un Bruegel y junto a Tasso un Shakespeare y un Cervantes[4]. Su problema capital parece haber sido precisamente hallar la mutua relación, el común denominador y el principio de diferenciación de los diversos fenómenos —espiritualistas y naturalistas— dentro del Manierismo. Las explicaciones de este autor, tempranamente desaparecido, no van desgraciadamente mucho más allá de la formación de estas dos tendencias, "deductiva" e "inductiva", según él las llamó, y hacen que lamentemos muchísimo que la obra de su vida quedara interminada precisamente en este punto.

Las dos corrientes contrapuestas en el Manierismo —espiritualismo místico del Greco y naturalismo panteísta de Bruegel— no están siempre por completo, como tendencias estilísticas distintas, personificadas en artistas diversos, sino que suelen estar revueltas entre sí de manera insoluble. Pontormo y Rosso, Tintoretto y Parmigianino, Mor y Bruegel, Heemskerck y Callot son tan decididamente realistas como idealistas, y la unidad compleja y apenas diferenciada de naturalismo y espiritualismo, falta de forma y formalismo, concreción y abstracción en su arte, es la fórmula fundamental de todo el estilo, que los une unos con otros. Pero esta heterogeneidad de las tendencias no significa puro subjetivismo ni puro capricho en la selección de los grados de realidad de la representación, como todavía pensaba Dvorák[5], sino que es más bien un signo de la conmoción en los criterios de realidad y el resultado del intento, muchas veces desesperado, de poner de acuerdo la espiritualidad de la Edad Media con el realismo del Renacimiento.

Nada caracteriza mejor la destrucción de la armonía clásica que la desintegración de la unidad espacial, en la que la visión artística del Renacimiento había hallado su expresión más quintaesenciada. La unidad de la escena, la coherencia local de la composición, la lógica trabada de la construcción espacial eran para el Renacimiento los supuestos más importantes del efecto artístico de una obra. Todo el sistema del dibujo de perspectiva, todas las reglas de la proporcionalidad y de la tectónica eran para aquél sólo medios para lograr este efecto espacial. El Manierismo comienza por disolver la estructura renacentista del espacio y descomponer la escena, que se representa en distintas partes espaciales, no sólo divididas entre sí externamente, sino también organizadas internamente de forma diversa; hace valer en cada sección diversos valores espaciales, escalas distintas, diferentes posibilidades de movimiento: en una, el principio de la economía; en otra, el del despilfarro del espacio. La disolución de la unidad espacial se expresa de la manera más sorprendente en el hecho de que las proporciones y la significación temática de las figuras no guardan entre sí una relación que pueda formularse lógicamente. Temas que para el objeto mismo semejan ser accesorios aparecen a veces de modo dominante, y el motivo aparentemente principal queda espacialmente desvalorizado y relegado. Como si el artista quisiera decir: ¡No está en modo alguno definido quiénes son aquí los protagonistas y quiénes los comparsas! El efecto final es el movimiento de figuras reales en un espacio irracional construido caprichosamente, la reunión de pormenores naturalistas en un marco fantástico, el libre operar con los coeficientes espaciales según el objeto que se desea

alcanzar. La más próxima analogía a este mundo de realidad mezclada es el sueño, que elimina las conexiones reales y pone a las cosas entre sí en relación abstracta, pero describe cada uno de los objetos con la mayor concentración y la más aguda observación de la realidad. En algunos detalles recuerda al surrealismo actual, tal cual se expresa en las pinturas por asociación del arte moderno, en los sueños fantásticos de Franz Kafka, en la técnica de montaje de las novelas de Joyce, y en el soberano dominio del espacio en las películas. Sin la experiencia de esta dirección artística, el Manierismo apenas habría conseguido tener para nosotros la significación que tiene en realidad.

Ya la caracterización general del Manierismo contiene rasgos muy dispares, difíciles de reunir en un concepto unitario. Una dificultad especial está en que en este caso el concepto estilístico no es en modo alguno un concepto puramente temporal. Es verdad que el Manierismo es el estilo que prevalece entre el tercer decenio y el fin de siglo, pero no domina sin competencia, y particularmente al principio y al fin del período se confunde con tendencias barrocas. Ambas líneas se entrelazan ya en las obras tardías de Rafael y Miguel Angel. Ya en ellas compite la voluntad artística apasionadamente expresionista del Barroco con la concepción intelectualista "surrealista" del Manierismo. Los dos estilos postclásicos surgen casi contemporáneamente a la crisis espiritual de los primeros decenios del siglo: el Manierismo, como expresión del antagonismo entre la corriente espiritualista y la corriente sensualista de esta época; el Barroco, como equilibrio provisionalmente inestable de esta contradicción basada en el sentimiento espontáneo. Después del *sacco* de Roma las tendencias estilísticas barrocas fueron reprimidas progresivamente; sigue entonces un período de más de sesenta años en los que el Manierismo domina la evolución. Algunos investigadores comprenden el Manierismo como una reacción que subsigue al Barroco inicial, y el Barroco en su plenitud como el contramovimiento que después disuelve el Manierismo[6]. La historia del arte en el siglo XVI consistiría, según esto, en el repetido choque de Barroco y Manierismo, con la victoria provisional de la tendencia manierista y la definitiva de la barroca. Pero esto es una construcción que, sin fundamento suficiente, hace comenzar el Barroco inicial antes del Manierismo y exagera el carácter transicional de éste[7].

La contraposición de ambos estilos es en realidad más bien sociológica que evolutiva e histórica. El Manierismo es el estilo artístico de un estrato cultural esencialmente internacional y de espíritu aristocrático; el Barroco temprano lo es de una dirección espiritual más popular, más afectiva, más matizada nacionalmente. El Barroco maduro triunfa sobre el más refinado y exclusivo Manierismo, mientras que la propaganda eclesiástica de la Contrarreforma gana en amplitud y el catolicismo vuelve a ser de nuevo religión popular. El arte cortesano del siglo XVII acomoda al Barroco sus exigencias específicas; por una parte, realza sus rasgos emocionales en magnífica teatralidad, y, por otra, desarrolla su clasicismo latente, hasta que sirva de expresión a un principio de autoridad estricto y severo. Pero en el siglo XVI el Manierismo es el estilo cortesano por excelencia. En todas las principales cortes de Europa disfruta la preferencia sobre

cualquier otra tendencia. Los pintores áulicos de los Médici en Florencia, de Francisco I en Fontainebleau, de Felipe II en Madrid, de Rodolfo II en Praga, de Alberto V en Munich son manieristas. Con las costumbres y usos de las cortes principescas italianas se extiende el mecenazgo por todo el Occidente, y experimenta en algunas cortes, por ejemplo, en Fontainebleau, un realce mayor. La corte de los Valois es ya muy grande y pretenciosa y muestra rasgos que recuerdan el Versalles de más tarde[8]. Menos magnífico, menos público y más acorde en muchos aspectos con la naturaleza íntima e intelectualizada del Manierismo es el ambiente de las cortes menores. Bronzino y Vasari en Florencia, Adrian de Vries, Bartholomäus Spranger, Hans de Aquisgrán y José Heinz en Praga, Sustris y Candid en Munich disfrutan, junto a la magnanimidad de sus protectores, de un ambiente más íntimo y menos pretencioso. Hasta entre Felipe II y sus artistas domina una cordialidad de relaciones sorprendente en este hombre adusto. El pintor portugués Coelho pertenece a su círculo más íntimo; un corredor especial une las habitaciones del rey con los talleres de los artistas áulicos, y, según se dice, él mismo pintó[9]. Rodolfo II se traslada, al llegar a ser Emperador, al Hradschin en Praga, se aísla del mundo con sus astrólogos, alquimistas y artistas, y hace que pinten para él cuadros cuyo erotismo refinado y rápida elegancia hacen pensar en un ambiente rococó gozador de la vida, no en el alojamiento sombrío de un maníaco. Ambos primos, Felipe y Rodolfo, tienen siempre dinero para comprar obras de arte, y tiempo para los artistas o los marchantes. La manera más segura de acercarse a ellos es a través del arte[10]. En el afán coleccionista de estos príncipes hay algo de celoso y secreto; los motivos propagandísticos y representativos quedan casi por completo por debajo de su gusto y goce.

El Manierismo cortesano es, especialmente en su forma tardía, un movimiento unitario y de extensión europea: el primer gran estilo internacional desde el Gótico. La fuente de su valor general está en el absolutismo monárquico que se extendía por todo el Occidente y en la moda de las cortes orientadas intelectualmente y ambiciosas en el terreno del arte. La lengua y el arte italianos adquieren en el siglo XVI un valor general que recuerda la autoridad del latín en la Edad Media; el Manierismo es la forma particular en que los logros artísticos del Renacimiento italiano encuentran difusión internacional. Pero el Manierismo no sólo tiene de común con el Gótico este internacionalismo. La renovación religiosa de la época, la nueva mística, la nostalgia de desmaterialización y salvación, el desprecio del cuerpo y el sumirse en la vivencia de lo sobrenatural llevan a una “gotificación” que halla muchas veces expresión no ya sólo evidente, sino exagerada, en las proporciones alargadas de las formas manieristas. El nuevo esplritualismo se anuncia, empero, más bien en una tensión de los elementos espirituales y corporales que en la absoluta superación de la χαλοχάγαθία clásica. Las nuevas formas ideales no renuncian en modo alguno a los encantos de la belleza corporal, pero pintan el cuerpo en lucha sólo por expresar el espíritu, en el estado de retorcerse y doblarse, tenderse y torsionarse bajo la presión de aquél, agitado por un movimiento que recuerda los éxtasis del arte gótico. El Gótico dio, mediante la animación de la figura humana, el primer gran paso en la

evolución del arte expresivo moderno; el segundo lo dio el Manierismo, con la disolución del objetivismo renacentista, la acentuación del punto de vista personal del artista y la experiencia personal del espectador.

2

LA ÉPOCA DE LA POLÍTICA REALISTA

El Manierismo es la expresión artística de la crisis que conmueve en el siglo XVI a todo el Occidente y se extiende a todo el campo de la vida política, económica y espiritual. La crisis política comienza con la invasión de Italia por Francia y España, las primeras potencias imperialistas de la Edad Moderna. Francia es el resultado de la liberación de la monarquía frente al feudalismo y del éxito favorable de la Guerra de los Cien Años; España es creación del azar, al unirse con Alemania y los Países Bajos, con lo que bajo Carlos V se convierte en una potencia política sin precedentes desde Carlomagno. La creación estatal en que Carlos V transforma los países que le correspondían por herencia resulta, con la incorporación de Alemania, comparable al Imperio franco y ha sido considerado como el último intento de restablecer la unidad de la Iglesia y el Imperio[11]. Pero tal idea no tenía ningún fundamento real desde el fin de la Edad Media, y, en lugar de la deseada unión, resultó el antagonismo político que debía predominar en la historia de Europa durante más de cuatrocientos años.

Francia y España devastaron Italia, la sometieron y la llevaron al borde de la desesperación. Cuando Carlos V comenzó su campaña a través de Italia, ya estaba borrado por completo el recuerdo de las incursiones de los emperadores alemanes durante la Edad Media. Es cierto que los italianos se hacían la guerra unos a otros de manera ininterrumpida, pero ya no sabían lo que era estar dominados por un poder extranjero. Quedaron como entontecidos por el repentino ataque y ya nunca pudieron restablecerse del choque. Los franceses ocuparon primero Nápoles, después Milán y, por fin, Florencia. De la Italia meridional fueron, ciertamente, expulsados pronto por los españoles, pero la Lombardía siguió siendo durante decenios el teatro de las luchas y rivalidades de ambas grandes potencias. Allí se sostuvieron los franceses hasta 1525, cuando Francisco I fue derrotado en la batalla de Pavía y trasladado a España. Carlos V tenía entonces Italia en su mano y no permitió más las intrigas del Papa. En 1527 se lanzan 12.000 lansquenetes contra Roma para dominar a Clemente VII. Se reúnen con el ejército imperial a las órdenes del Condestable de Borbón, caen sobre la Ciudad Eterna, y la conquistan en ocho días. Las bases de la cultura renacentista parecen destruidas; el Papa es impotente, los prelados y los banqueros ya no se sienten seguros en Roma. Los miembros de la escuela de Rafael, que habían dominado la vida artística de Roma, se dispersan, y la ciudad pierde en la época siguiente su importancia artística[12]. En el año 1530 también entran en Florencia los ejércitos hispanoalemanes. Carlos V instala, de acuerdo con el Papa, a Alejandro de Médici como príncipe hereditario, y borra con ello los últimos restos de la República. Los disturbios revolucionarios que después del saqueo de Roma habían estallado en Florencia y habían causado la expulsión de los Médici apresuran la decisión

del Papa de ponerse de acuerdo con el Emperador. El jefe del Estado Pontificio se convierte en aliado de España; en Nápoles hay un virrey español; en Milán, un gobernador español; en Florencia gobiernan los españoles por medio de los Médici; en Ferrara, por medio de los Este; en Mantua, por medio de los Gonzaga. En los dos centros culturales de Italia, Florencia y Roma, dominan formas de vida y costumbres españolas, etiqueta y elegancia españolas. El predominio espiritual de los vencedores, cuya cultura carece del refinamiento de la italiana, no es en todo caso muy profundo, y el contacto del arte con su tradición propia se mantiene. Pues también donde la cultura italiana parece sucumbir ante el hispanismo continúa sus íntimas tendencias tal cual resultan de las premisas cinquecentistas y orientadas por sí al formalismo cortesano[13].

Carlos V conquistó Italia con la ayuda del capital alemán e italiano[14]. Desde entonces el capital financiero empezó a dominar el mundo. Los ejércitos con que Carlos V vencía a sus enemigos y mantenía la unidad de su Imperio eran creación de ese poder. Sus guerras y las de sus sucesores arruinaron, ciertamente, a los más grandes capitalistas de la época, pero aseguraron al capitalismo el dominio del mundo. Maximiliano I no estaba todavía en situación de cobrar tributos regulares y de mantener un ejército permanente; el poder, en su época, residía todavía esencialmente en los señores territoriales. La organización de la hacienda, según principios puramente de empresa, la creación de una burocracia unitaria y de un gran ejército de mercenarios, la transformación de la nobleza feudal en una nobleza cortesana y de funcionarios sólo pudo realizarlo su nieto. Los fundamentos de la monarquía centralizada eran, con todo, muy antiguos. Pues desde que los señores territoriales arrendaban sus tierras en lugar de administrarlas ellos mismos, disminuyó el número de su gente y estaba dada la premisa para que predominara el poder central[15]. Se demostró que el proceso hacia el absolutismo era una pura cuestión de tiempo… y de dinero. Como los ingresos de la Corona en gran parte consistían en los tributos de la población no noble y no privilegiada, era de interés para el Estado favorecer la prosperidad económica de estas clases[16]. Claro que en cada momento crítico el cuidado por ellas debía ceder el paso a los intereses del gran capital, a cuyo apoyo, a pesar de sus ingresos regulares, todavía no podían, de ninguna manera, renunciar los reyes.

Cuando Carlos V comenzó a organizar su dominio en Italia, el centro del comercio mundial se había desplazado desde el Mediterráneo al Occidente, a consecuencia del peligro turco, del descubrimiento de nuevas vías marítimas y del predominio económico de las naciones oceánicas. Y cuando, por primera vez en la organización de la economía mundial, en lugar de los pequeños Estados italianos aparecen grandes potencias administradas centralistamente y que disponen de territorios incomparablemente mayores y de medios más abundantes, termina la época inicial del capitalismo y comienza el capitalismo moderno en gran estilo. La importación de metales preciosos desde América a España, por importantes que sean sus consecuencias inmediatas, el aumento del numerario disponible y la subida de los precios no bastan para explicar el comienzo de la nueva era de gran capitalismo. Mucho más importante que la interferencia de la plata americana, que

se quería manejar, de acuerdo con la doctrina mercantilista, como un tesoro, esto es, inmovilizándola y guardándola en el país, es la alianza entre el Estado y el capital, y, como consecuencia de esta alianza, el fondo de capitalismo privado que tienen las empresas políticas de aquel tiempo.

La tendencia a pasar desde la empresa de tipo artesano, que trabaja con un capital relativamente pequeño, a la gran industria, y del comercio con mercancías a los negocios financieros, ya se puede observar desde muy pronto; adquiere la supremacía en los centros económicos italianos y flamencos a lo largo del siglo XV. Pero el quedarse anticuada la pequeña industria artesana por la gran industria, y la independización de los negocios financieros del comercio de géneros sólo acontecen hacia los finales del siglo. El desencadenamiento de la libre competencia lleva, por una parte, a terminar con el principio corporativo; por otra, al desplazamiento de la actividad económica a terrenos siempre nuevos, cada vez más alejados de la producción. Los pequeños negocios son absorbidos por los grandes, y éstos, dirigidos por capitalistas, que se dedican cada vez más a los negocios financieros. Los factores decisivos de la economía se vuelven cada vez más oscuros para la mayoría de la gente, y cada vez más difíciles de gobernar desde la posición del común de los hombres. La coyuntura adquiere una realidad misteriosa, pero, por ello, tanto más implacable; pesa como una fuerza superior e inevitable sobre la cabeza de los humanos. Los estratos inferiores y medios pierden, con su influencia en los gremios, el sentimiento de seguridad; mientras tanto los capitalistas no se sienten más seguros. No hay para ellos, cuando se quieren detener, ningún reposo; pero según van creciendo, se van metiendo cada vez en un terreno más peligroso. La segunda mitad del siglo presencia una ininterrumpida serie de crisis financieras; en 1557 hay la bancarrota del Estado en Francia y la primera en España; en 1575, la segunda en España. Estas catástrofes no sólo sacuden los cimientos de las casas comerciales principales, sino que significan la ruina de infinitas existencias menores.

El grande y tentador negocio es la transacción de los empréstitos estatales; pero dado el exceso de deudas de los príncipes, es a la vez el más peligroso. En el juego de azar participan ampliamente, además de los banqueros y de los especuladores profesionales, las clases medias, con sus depósitos en las bancas y sus inversiones en las bolsas, nacidas a la vida hacía poco. Como el numerario de los diversos banqueros resultaba insuficiente para las necesidades de capital de los monarcas, se comenzó entonces a utilizar, para conseguir créditos, el aparato de las bolsas en Amberes y Lyon[17]. En parte en relación con estas transacciones se desarrollan todas las formas posibles de la especulación bursátil: el comercio de efectos, los negocios a plazo, el arbitraje, los seguros[18]. Todo el Occidente es envuelto por un clima bursátil y una fiebre de especulación que todavía se acrece cuando las sociedades de comercio transoceánico inglesas y holandesas ofrecen al público la oportunidad de participar en sus ganancias, a menudo fantásticas. Las consecuencias para las grandes masas son catastróficas; el paro relacionado con el desplazamiento del interés desde la producción agrícola a la industrial, la superpoblación de las ciudades, la

subida de los precios y el mantenimiento de los bajos salarios se hacen perceptibles por todas partes.

El punto más alto lo alcanza la inquietud social allí donde por de pronto se da la mayor acumulación de capital: en Alemania, y prende en la clase que había sido más descuidada: los campesinos. Estalla en contacto inmediato con el movimiento religioso de masas; en parte porque este movimiento está condicionado por la dinámica social de la época, en parte porque las fuerzas de la oposición se encuentran todavía del modo más fácil bajo la bandera de una idea religiosa. La revolución social y la religiosa no forman en modo alguno una unidad inseparable sólo bajo los anabaptistas. Voces de la época, como los exabruptos de un Ulrico de Hutten contra la economía monetaria y monopolista, los usureros y la especulación con la tierra, en una palabra, contra la *Fuggerei*, como él dice[19], permiten deducir que la intranquilidad se encuentra en un estadio todavía caótico e impreciso. Esta intranquilidad une a los estratos sociales a los que interesa más la revolución religiosa que la social con los que desde luego están más empeñados, o casi exclusivamente, en realizar la revolución social. Pero como estos elementos están siempre divididos, y el ambiente es tan medieval, todas las ideas imaginables se revisten del modo más natural de las formas de pensar y de sentir la fe religiosa. Esto explica el estado oscuro y febril, la general y vaga esperanza de salvación en que se acumulan motivos religiosos y sociales.

Pero es característico de la sociología de la Reforma el hecho de que el movimiento tuvo su origen en la indignación por la corrupción de la Iglesia, y que la codicia del clero, el negocio de las bulas y los beneficios eclesiásticos fueron la causa inmediata de que se pusiera en movimiento. Los oprimidos y explotados no querían renunciar a la idea de que las palabras de la Biblia que hablaban de la condenación de los ricos y hacían promesas a los pobres se refirieran sólo al Reino de los cielos. Pero los elementos burgueses que hacían con entusiasmo la guerra contra los privilegios feudales del clero no sólo se retiraron del movimiento tan pronto como consiguieron sus fines propios, sino que se opusieron a todo progreso que hubiera perjudicado a sus intereses en beneficio de los estratos inferiores. El protestantismo, que como movimiento popular comenzó sobre una ancha base, se apoyó principalmente en los señores territoriales y en los elementos burgueses. Parece que Lutero, con verdadero olfato político, juzgó tan desfavorablemente las opiniones de las clases revolucionarias, que poco a poco se puso totalmente de parte de aquellos estratos cuyos intereses estaban enlazados con el mantenimiento del orden y la autoridad. Así, pues, no sólo dejó a las masas en la estacada, sino que excitó a los príncipes y a sus seguidores contra “las mesnadas asesinas y rapaces de los campesinos”. Evidentemente quería a toda costa guardarse de toda apariencia de tener algo que ver con la revolución social.

La defección de Lutero tuvo, sin duda, un efecto catastrófico[20]. La escasez de testimonios directamente relacionados con esto tiene su explicación en que los

traicionados, fuera de las filas de los anabaptistas, no tuvieron ningún portavoz propio. Pero la tenebrosa visión del mundo en esta época es sólo una expresión indirecta de la desilusión que amplios círculos debieron sentir ante la marcha de la Reforma. La conducta “razonable” de Lutero fue un terrible ejemplo de “política realista”. No sucedió entonces por primera vez que el ideal religioso sellara un compromiso con la vida práctica —toda la historia de la Iglesia cristiana parece un equilibrio entre lo que es de Dios y lo que es del César—, pero las concesiones anteriores fueron paulatinas, en transiciones apenas perceptibles, cuando el trasfondo del acontecer político en general se había mantenido invisible para el público. Mas la desviación del protestantismo ocurrió, por el contrario, a plena luz del día, en la época de la imprenta, de los folletos, del general interés y capacidad de juicio políticos. Los representantes espirituales de la época pueden haber sido completamente ajenos a la causa de los campesinos, e incluso haber representado intereses contradictorios, pero el espectáculo de la degeneración de una gran idea no pudo quedar sin efecto sobre aquéllos, aunque hubieran sido de opinión contraria a la Reforma. El punto de vista de Lutero en la cuestión de los campesinos era sólo un síntoma de la evolución que había de tomar toda idea revolucionaria en la era del absolutismo[21].

En la primera mitad del siglo —esto es, en la época de las guerras de religión, el Concilio de Trento y la Contrarreforma intransigente— el protestantismo significó para el Occidente no sólo un problema eclesiástico y confesional, sino también —como la Sofística en la Antigüedad, la Ilustración en el siglo XVIII y el socialismo en nuestros días — una cuestión de conciencia, ante la que no se puede cerrar ningún hombre moralmente responsable. Después de la Reforma no sólo no hubo ya ningún buen católico que no estuviera convencido de la corrupción de la Iglesia y de la necesidad de su purificación, sino que el efecto de las ideas que venían de Alemania fue mucho más profundo: se adquirió conciencia de la interioridad, supramundanidad y falta de compromiso perdidas en la fe cristiana, y se sintió una inextinguible nostalgia por su restauración. Lo que por todas partes excitaba y entusiasmaba a los buenos cristianos, y ante todo a los idealistas e intelectuales de Italia, era el antimaterialismo del movimiento reformista, la doctrina de la justificación por la fe, la idea de la comunión directa con Dios y del sacerdocio universal. Pero cuando el protestantismo se convirtió en la confesión de los príncipes interesados puramente en la política, y de la burguesía preocupada en primer lugar por la economía, y se puso en camino de convertirse en otra Iglesia, estos idealistas e intelectuales, que consideraban la Reforma como un movimiento puramente espiritual, se sintieron profundamente desilusionados.

El deseo de interiorización y profundización de la vida religiosa en ninguna parte era más fuerte que en Roma, y en ninguna parte se percibió mejor que aquí el peligro que la Reforma alemana significaba para la unidad de la Iglesia, si bien el foco de estos sentimientos e ideas no se encontraba en el círculo inmediato al Papa. Los jefes del movimiento reformista católico fueron, ante todo, humanistas ilustrados que pensaban de un modo muy progresista sobre la enfermedad de la Iglesia y la profundidad de la

necesaria revisión, pero cuyo radicalismo se detenía ante la absoluta justificación de la legitimidad del Pontificado. Todos querían reformar la Iglesia desde dentro; pero querían reformarla, precisamente, por medio de la convocación de un concilio libre y general, del cual Clemente VII no quería saber nada, pues nunca se sabía lo que podía resultar de tal concilio. Hacia 1520 se formó en Roma el "Oratorio del Divino Amor". Esta congregación debía ser un ejemplo de piedad y había de estimular la reforma de la Iglesia. Muchos de los más sabios y prestigiosos miembros del clero romano, como Sadoleto, Giberti, Thiene y Caraffa, pertenecían a él. El *sacco* de Roma puso fin también a esta empresa; el círculo se disolvió y se tardó tiempo hasta que las fuerzas volvieron a reunirse. El movimiento fue continuado en Venecia, donde sus mantenedores fueron Sadoleto, Contarini y Pole. Allí, como también más tarde en Roma, el objetivo de los afanes era la conciliación con el luteranismo y la salvación para la Iglesia Católica del contenido moral de la Reforma, es decir, de la doctrina de la justificación por la fe.

De estos círculos humanísticos, pero interesados en primer lugar en cuestiones religiosas, estaban muy cerca Vittoria Colonna y sus amigos, a los que desde 1538 también pertenecía Miguel Angel. El pintor portugués Francisco de Holanda, en sus *Diálogos de la pintura* (1539), describe el entusiasmo religioso de este grupo, en el que fue introducido por un amigo, y cuenta, entre otras cosas, sus reuniones en la iglesia de San Silvestre de Monte Cavallo, donde un teólogo entonces famoso explicaba las Epístolas de San Pablo. En este ambiente que rodeaba a Vittoria Colonna recibió Miguel Angel, sin duda, los estímulos que le condujeron a un renacimiento religioso y al espiritualismo del estilo de su vejez. La evolución religiosa que experimentó es completamente típica de la época de transición entre el Renacimiento y la Contrarreforma; lo único extraordinario fue lo apasionado de su evolución íntima y lo riguroso de la expresión que alcanza en sus obras. Miguel Angel parece haber sido ya en su juventud muy sensible a los estímulos religiosos. La personalidad y el fin de Savonarola dejaron en él una impresión inextinguible. Durante toda su vida proclamó frente al mundo un alejamiento que tuvo sin duda su origen en aquella experiencia. Con la edad, su piedad se hizo más profunda; se volvió cada vez más ardiente, rigurosa, exclusiva, hasta que llenó su alma por completo, y no sólo borró sus ideales renacentistas, sino que lo llevó a dudar del sentido y el valor de toda su actividad artística. El cambio no se realizó por completo y de una vez, sino paso a paso. Ya en las tumbas de los Médici y en las pechinas de la bóveda de la Sixtina se pueden descubrir los signos de una concepción artística manierista, turbada en su sentimiento de armonía. En el *Juicio final* (1534-1541) el nuevo espíritu domina ya sin limitación alguna; ya no es un monumento de belleza y perfección, de fuerza y juventud lo que surge, sino una imagen de la confusión y la desesperación, un grito de liberación del caos, que de repente amenaza con devorarlo todo. El deber de entrega, de purificación de todo lo terrenal, corpóreo y sensual, domina la obra. La armonía espacial de las composiciones renacentistas ha desaparecido. Es un espacio irreal, discontinuo, ni visto unitariamente ni construido con un patrón unitario, aquel en que se

mueve la representación. La infracción consciente y ostentosa de los antiguos principios de ordenación, la deformación y desintegración de la imagen renacentista del mundo, se manifiestan a cada paso, ante todo en la renuncia al efecto de perspectiva ilusionista. Uno de los más visibles signos de ello es que las figuras superiores de la composición estén sin reducir de tamaño, es decir, representadas mucho más grandes en comparación con las de abajo[22]. El *Juicio final* de la Sixtina es la primera creación artística de la época moderna que no es "bella" y que apunta a aquellas obras de arte de la Edad Media que aún no son hermosas, sino sólo expresivas. Pero la obra de Miguel Angel es, con todo, muy diversa de ellas; es una protesta de violento éxito contra la forma hermosa, terminada y sin mácula, un manifiesto cuya falta de forma tiene en sí algo de agresivo y autodestructor. La obra de Miguel Angel niega no sólo los ideales artísticos que los Botticelli y los Perugino intentaron realizar en el mismo espacio, sino también los fines que Miguel Angel persiguió antaño en las representaciones del techo de la misma capilla, y rechaza aquellas ideas de belleza a las que debe toda la capilla su existencia y toda la arquitectura y artes figurativas del Renacimiento su origen. Y no se trata del experimento de un excéntrico irresponsable, sino de una obra creada por el más prestigioso artista de la Cristiandad, que había de decorar el lugar más importante que el mundo cristiano tenía, el muro principal de la capilla doméstica del Papa. Era todo un mundo el que estaba en trance de perecer.

Los frescos de la Cappella Paolina, la *Conversión de San Pablo* y la *Crucifixión de San Pedro* (1542-1549), representan la fase siguiente en el desarrollo. Del orden armonioso del Renacimiento ya no queda aquí ni la más ligera huella. Las figuras tienen en sí algo de falta de libertad, de ensoñadora abulia; parece como si se encontraran bajo una presión misteriosa e inevitable, bajo una carga de inescrutable origen. Las zonas de espacio vacías alternan con otras siniestramente llenas; trozos de abandonado desierto están metidos entre aglomeraciones humanas, comprimidos como en una pesadilla. La unidad óptica, la coherencia continua del espacio, han desaparecido; la profundidad espacial no está construida gradualmente, sino como lanzada de repente; las diagonales se trazan a través del plano de la representación y perforan hoyos abismales en el fondo. Los coeficientes espaciales de la composición parecen estar allí sólo para expresar la desorientación y extrañamiento de las figuras. Figura y espacio, hombre y mundo no están ya en relación. Los portadores de la acción pierden todo carácter individual; los signos de la edad, del sexo, de los temperamentos, se confunden; todo tiende a la generalidad, a la abstracción, al esquematismo. El sentido de la personalidad desaparece junto a la inaudita significación de ser hombre. Después de la terminación de los frescos de la Cappella Paolina ya no produjo Miguel Angel ninguna obra grande; la *Pietà* en el Duomo de Florencia (1550-1555) y la *Pietà Rondanini* (1556-1564) son, con los dibujos de una crucifixión, toda la producción artística de los últimos quince años de su vida, y también estas obras se limitan a sacar las consecuencias de la decisión ya antes tomada. En la *Pietà Rondanini* ya no hay, como dice Simmel, "ninguna materia contra la que el alma tenga que defenderse. El cuerpo ha renunciado a la lucha por su propio valor; los fenómenos carecen

de cuerpo”[23]. La obra apenas es ya una creación artística; es más bien la transición entre una obra de arte y una confesión extática, una ojeada única a aquella zona transicional del alma en que la esfera estética se toca con la metafísica, y la expresión, vacilando entre la sensualidad y la suprasensualidad, parece escaparse del espíritu por la violencia. Lo que al cabo surge está cerca de la nada; es informe, átono, inarticulado.

El fracaso de las negociaciones religiosas de Contarini en la Dieta imperial de Ratisbona en el año 1541 señala el fin del primer período “humanístico” del movimiento católico de reforma. Los días de los ilustrados, filantrópicos y tolerantes Sadoleto, Contarini y Pole están contados. Triunfa en toda la línea el principio del realismo. Se ha demostrado que los idealistas son incapaces de dominar la realidad. Paulo III (1534-1549) representa ya la transición de un Renacimiento cauteloso a una Contrarreforma intolerante. En 1542 se crea la Inquisición; en 1543, la censura de imprenta; en 1545 se abre el Concilio de Trento. El fracaso de Ratisbona trae como consecuencia una actitud militante, y conduce a la restauración del catolicismo mediante la autoridad y la fuerza. Comienza la persecución de los humanistas en las filas del alto clero. El nuevo espíritu fanático y antirrenacentista se anuncia por todas partes, sobre todo en nuevas fundaciones de Ordenes, nueva ascética, la aparición de nuevos santos, como San Carlos Borromeo, San Felipe Neri, San Juan de la Cruz y Santa Teresa[24]. Pero nada es más característico de la orientación que las cosas toman que la fundación de la Compañía de Jesús, que se convertirá en modelo de rigorismo en la fe y en la disciplina eclesiástica y pasará a ser la primera realización del pensamiento totalitario. Con su principio de la santificación de los medios por los fines significa el triunfo pleno de la idea de la política realista y expresa de la manera más precisa los rasgos fundamentales del espíritu del siglo.

La teoría y el programa del realismo político fueron desarrollados por vez primera por Maquiavelo; en él se encuentra la clave de toda la visión del mundo del Manierismo, que lucha con esta idea. Pero Maquiavelo no inventó el “maquiavelismo”, esto es, la separación de la práctica política y los ideales cristianos; cualquier pequeño príncipe renacentista era ya un maquiavélico nato. Sólo la doctrina del racionalismo político adquirió en él la primera formulación, y sólo la práctica planeada de modo realista halló en él su primer abogado objetivo. Maquiavelo fue sólo un exponente y un portavoz de su época. Si su doctrina no hubiera sido más que una ocurrencia chocante de un filósofo ingenioso y cruel, no habría tenido los efectos destructores que en realidad tuvo, los cuales removieron la conciencia de todo hombre moral. Y si se hubiera tratado sólo de los métodos políticos de los pequeños tiranos italianos, seguramente sus escritos no hubieran conmovido los ánimos más profundamente que las historias fantásticas que se difundieron sobre las costumbres de estos tiranos. Mientras tanto, la historia produjo ejemplos más demostrativos que los crímenes del bandolero y envenenador que Maquiavelo presentó como modelo. Pues ¿qué era Carlos V, el protector de la Iglesia Católica, al amenazar la vida del Santo Padre y destruir la capital de la Cristiandad, sino un realista sin escrúpulos? Y ¿qué otra cosa era Lutero, el fundador de la religión popular por excelencia, que luego

entregaba el pueblo a los señores y dejaba que la religión de la interioridad se convirtiese en el credo de la clase social más hábil para la vida y más decididamente mundana? ¿E Ignacio de Loyola, que hubiera crucificado a Cristo de nuevo, si las doctrinas del Resucitado, como en la leyenda de Dostoyevsky, hubieran amenazado la subsistencia de la Iglesia? ¿Y cualquier apreciado príncipe de la época, que ofrendaba el bienestar de sus depauperados súbditos a los intereses de los capitalistas? Y ¿qué fue en último término toda la economía capitalista, sino una ilustración de la teoría de Maquiavelo? ¿No demostraba ella bien claro que la realidad obedecía a su propia y estricta necesidad interna, y que, frente a la implacable lógica de ésta, toda idea era impotente, y que había de adaptarse a ella o ser si no por ella destruida?

Es imposible sobreestimar la importancia de Maquiavelo para sus contemporáneos y para la primera y aun segunda generación inmediatamente siguientes. El siglo quedó aterrorizado al encontrarse con el primer psicólogo del desvelamiento, el precursor de Marx, Nietzsche y Freud, y se halló profundamente revolucionado. Basta con pensar en el drama inglés de la época isabelina y jacobina, en el que Maquiavelo se convierte en figura viva, en personificación de todo disimulo y astucia, y su nombre propio pasa a ser el apelativo de “maquiavelo”, para hacerse una idea de en qué medida ocupó la fantasía de los hombres. No fueron las violencias de los tiranos las que causaron la conmoción general, ni la alcahuetería de sus poetas áulicos la que llenó el mundo de desencanto, sino la justificación de sus métodos por un hombre que hacía valer junto a la filosofía de la fuerza el evangelio de la clemencia, junto al derecho del hábil también el del noble, junto a la moral del “zorro” también la del “león”[25]. Desde que hubo señores y súbditos, amos y criados, explotadores y explotados, hubo también dos distintos órdenes de patrones morales, uno para los poderosos y otro para los débiles. Maquiavelo fue sólo el primero que puso ante la conciencia de los hombres este dualismo moral e intentó justificar que en los asuntos de Estado valen otras máximas de actuación que en la vida privada, y que, en primer lugar, los principios morales cristianos de fe dada y verdad no son absolutamente obligatorios para el Estado y para los príncipes. El maquiavelismo, con su doctrina de la *doble moral*[26], tiene un único paralelo en la historia de la humanidad occidental, y es la doctrina de la *doble verdad*, que escindió la cultura de la Edad Media y dio paso a la época del nominalismo y naturalismo. En el momento que tratamos ocurrió en el mundo moral un corte análogo al que hubo entonces en el intelectual, pero la conmoción esta vez fue tanto más grande cuanto más vitales eran los valores de que se trataba. El corte fue en realidad tan profundo, que un conocedor de todas las producciones literarias importantes de la época podría determinar si una obra fue compuesta antes o después de que el autor conociera las ideas de Maquiavelo. Para familiarizarse con ellas no era, por lo demás, en absoluto necesario leer las obras del propio Maquiavelo, cosa que hicieron los menos. La idea del realismo político y de la “doble moral” era propiedad común, que pasó a las gentes de las maneras menos controlables. Maquiavelo hizo escuela en todas las zonas del vivir, aunque luego se exageró, encontrando discípulos del diablo incluso donde nunca los

hubo; todo mentiroso parecía hablar la lengua de Maquiavelo; toda persona aguda era sospechosa.

El Concilio de Trento se convirtió en la alta escuela del realismo político. Tomó con fría objetividad las medidas que parecían adecuadas para adaptar las organizaciones de la Iglesia y los fundamentos de la fe a las condiciones y exigencias de la vida moderna. Los directores espirituales del Concilio quisieron trazar una frontera clara entre la ortodoxia y la herejía. Si ya no se podía disimular la secesión, al menos se debía impedir la ulterior difusión del mal. Se reconoció que, dadas las circunstancias, era más razonable acentuar las antítesis que velarlas, y aumentar frente a los creyentes las exigencias que reducirlas. La victoria de esta concepción significó el fin de la unidad del Cristianismo occidental[27]. Con todo, inmediatamente después de la conclusión de las sesiones tridentinas, que duraron diez y ocho años, se estableció otro patrón político, dictado por un profundo sentido realista, que atenuó esencialmente el rigorismo de los años conciliares, especialmente en cuestiones artísticas. Ya no había que temer confusiones en cuanto a la interpretación de la ortodoxia: ahora se trataba de iluminar la severidad del catolicismo militante, de ganar también a los sentidos para la fe, de hacer más atractivas las formas del culto, y de convertir la Iglesia en una casa magnífica y agradable. Estas fueron tareas a las que sólo el Barroco pudo atender —pues durante la época del Manierismo las decisiones rigoristas del Tridentino se mantuvieron en vigor—; pero fueron los mismos principios del realismo objetivo y frío los que en un caso señalaron el camino del rigor ascético y en otro el de la adulación a los sentidos.

Con la convocatoria del Concilio cesó el liberalismo de la Iglesia respecto del arte. La producción artística de la Iglesia fue puesta bajo la vigilancia de teólogos, y los pintores habían de atenerse, especialmente en las empresas mayores, estrictamente a las indicaciones de sus consejeros espirituales. Giovanni Paolo Lomazzo, la mayor autoridad de la época en cuestiones teórico-artísticas, pide expresamente que el pintor, al representar temas religiosos, se haga aconsejar por teólogos[27 bis]. Taddeo Zuccari se atiene en Caprarola a las prescripciones recibidas hasta en la elección de los colores, y Vasari no sólo no tiene nada que decir contra las direcciones que durante su trabajo en la Cappella Paolina recibe del erudito dominico Vincenzo Borghini, sino que se siente incómodo cuando Borghini no está cerca de él[28]. El contenido conceptual de los ciclos de frescos y de los retablos manieristas es generalmente tan complicado, que incluso en los casos en que no está atestiguada la colaboración de los pintores con los teólogos, debemos suponerla. Así como en el Concilio de Trento la teología medieval no sólo recupera sus derechos, sino que profundiza su influjo, mientras que muchas cuestiones, cuya explicación había sido en la Edad Media entregada a la escolástica, se resuelven ahora de un modo autoritario[29], la elección de los medios artísticos también es prescrita por las autoridades eclesiásticas en muchos aspectos más estrictamente que en la Edad Media, cuando en la mayoría de los casos se dejaba la cosa tranquilamente a la decisión de los artistas. Ante todo se prohíbe tener en las iglesias obras de arte que estén influidas o

inspiradas por errores religiosos doctrinales. Los artistas han de atenerse exactamente a la forma canónica de las historias bíblicas y a la exposición oficial de las cuestiones dogmáticas. Andrea Gilio reprocha en el *Juicio final* de Miguel Angel el Cristo sin barba, la mitológica barca de Caronte, los gestos de los santos, que, en su opinión, convendrían en una corrida de toros, la disposición de los ángeles del Apocalipsis, que contra la Escritura, están unos junto a otros, en lugar de distribuidos en los cuatro ángulos del cuadro, etc. Veronese es acusado ante el tribunal de la Inquisición porque en su cuadro *Banquete en casa de Leví* las personas citadas en la Biblia se completan con toda clase de motivos caprichosamente elegidos, como enanos, perros, un bufón con un loro y otras cosas. Las decisiones del Concilio prohiben las representaciones de desnudos, así como la exhibición de representaciones excitantes, inconvenientes y profanas en los lugares sagrados. Todos los escritos sobre arte religioso que aparecen después del Concilio de Trento, así, en primer lugar, el *Dialogo degli errore dei pittori*, de Gilio (1564) y el *Riposo*, de Rafael Borghini (1584), atacan toda desnudez en el arte eclesiástico[30]. Gilio desea que el artista, incluso en los casos en que una figura ha de representarse desnuda según el relato de la Biblia, lleve al menos un paño de pureza. San Carlos Borromeo hace retirar de los lugares sagrados, en todo el ámbito de su influencia, las representaciones que le parecen indecentes. El escultor Ammanati reniega, al cabo de una vida llena de triunfos, de los desnudos, en sí muy inocentes, de su juventud. Pero nada es más significativo del espíritu intolerante de esta época que el trato que se da al *Juicio final* de Miguel Angel. Paulo IV encarga en 1559 a Daniele da Volterra revestir las figuras desnudas del fresco que parecieran especialmente provocativas. Pío V hace en 1566 desaparecer otros fragmentos indecentes. Clemente VIII quiere por fin hacer destruir todo el fresco, y sólo es detenido en sus planes por un memorial de la *Academia di San Lucca*. Pero más curiosa todavía que la conducta de los Papas es que también Vasari, en la segunda edición de sus *Vite*, condena la desnudez de las figuras en el *Juicio final* como indecente, considerado el sitio a que estaban destinadas. Estos años de cambios bruscos han sido designados como las “horas natales de la gazmoñería”[31]. Como es sabido, son las culturas aristocráticas u orientadas hacia cimas supraterrenas las que desdeñan la representación del desnudo; pero “gazmoñas” no eran ni la sociedad aristocrática de los inicios de la Antigüedad ni la cristiana de la Edad Media. Evitaban el desnudo, pero no se asustaban de él, y tenían desde luego una relación mucho más clara con el cuerpo como para andar con la “hoja de parra” a la vez velando y acentuando la sexualidad. La ambigüedad de los sentimientos eróticos aparece sólo con el Manierismo y pertenece a la escisión de esta cultura, que reúne en sí misma las mayores antítesis: el sentimiento más espontáneo con la más insoportable afectación, la más estricta fe en la autoridad con el individualismo más caprichoso, y las representaciones más castas con las formas más desenfrenadas del arte. Pero la gazmoñería no es sólo la reacción consciente contra la tentadora lascivia del arte independiente de la Iglesia, tal cual es cultivado en la mayoría de las cortes, sino que es una forma de la misma lascivia reprimida.

El Concilio de Trento rechazaba el formalismo y el sensualismo del arte en todos los aspectos. Gilio, según el espíritu del Concilio, se lamenta de que los pintores ya no se ocupen del tema y quieran sólo hacer brillar su habilidad virtuosista. La misma oposición contra el virtuosismo y la misma exigencia de un contenido de sentimiento inmediato se expresan también en la purificación de la música eclesiástica por el Concilio, esto es, la subordinación de la forma musical al texto y en el reconocimiento de absoluto valor de modelo a Palestrina. Pero, a diferencia de la Reforma, el Tridentino no fue, a pesar de su rigorismo moral y de su posición antiformalista, en modo alguno opuesto al arte. La conocida sentencia de Erasmo —*ubicumque regnat Lutheranismus, ibi literarum est intentus*— no se puede aplicar en modo alguno a las decisiones conciliares. Lutero veía en la poesía, a lo sumo, una sierva de la teología, y en las obras de las artes plásticas no podía descubrir absolutamente nada digno de alabanza; condenó la “idolatría” de la Iglesia católica, lo mismo que el culto de las efigies de los paganos, y tenía aquí ante los ojos no sólo las imágenes del Renacimiento, que en realidad muchas veces no tenían apenas que ver con la religión, sino la expresión en general del sentimiento religioso mediante el arte, la “idolatría” que él descubría ya en la simple decoración de las iglesias con imágenes. Todos los movimientos heréticos de la Edad Media tenían en el fondo una actitud iconoclasta. Tanto los albigenses y los valdenses como los lolardos y husitas condenan la profanación que la fe recibe del esplendor del arte[32]. Entre los reformadores —especialmente en Carlostadio, que hizo quemar en Wittenberg, en 1521, las imágenes de los santos; en Zuinglio, que en 1524 movió a los magistrados de Zurich para que retiraran las obras de arte de las iglesias y las hicieran destruir; en Calvino, que no halla ninguna diferencia entre orar a una imagen y el placer que se siente ante una obra de arte[33]; y, finalmente, en los anabaptistas, cuyo odio al arte es una parte de su odio a la cultura— el recelo de los herejes anteriores contra el arte se convierte en una verdadera iconofobia. Sus condenaciones del arte no sólo son mucho más intransigentes y consecuentes que, por ejemplo, la actitud de Savonarola, que en realidad no era una actitud iconoclasta, sino purificadora[34], sino, más aún, que el propio movimiento iconoclasta bizantino, que, como sabemos, no se dirigió tanto contra las imágenes mismas cuanto contra los explotadores de su culto.

La Contrarreforma, que aseguró al arte en el culto la parte mayor que se puede imaginar, no quería sólo seguir fiel a la tradición cristiana de la Edad Media y del Renacimiento, para acentuar con ello su oposición al protestantismo, siendo amiga del arte cuando los herejes eran enemigos de él, sino que quería servirse del arte, ante todo, como arma contra las doctrinas de la herejía. El arte, gracias a la cultura estética del Renacimiento, había ganado muchísimo también como medio de propaganda; se hizo mucho más dúctil, soberano y útil para la finalidad de la propaganda indirecta, de manera que la Contrarreforma poseía en él un instrumento de influencia desconocido para la Edad Media con tales efectos. Si hay que ver la expresión artística primigenia e inmediata de la Contrarreforma en el Manierismo o en el Barroco, es cuestión en que las opiniones se

dividen[35]. Cronológicamente está más cerca de la Contrarreforma el Manierismo, y la orientación espiritualista de la época tridentina halla en él una expresión más pura que en el Barroco, que se complace en los sentidos. El programa artístico de la Contrarreforma —la propaganda del catolicismo en las amplias masas populares mediante el arte— fue, sin embargo, sólo realizado por el Barroco. Los miembros del Concilio Tridentino no soñaban, desde luego, con un arte que, como el Manierismo, estuviera dirigido a un reducido estrato de intelectuales, sino con un arte popular, como llegó a serlo el Barroco. En la época del Concilio, el Manierismo era la forma más difundida y viviente de arte, pero no representaba precisamente la orientación mejor adecuada para resolver los problemas artísticos de la Contrarreforma. El hecho de que tuviera que ceder el paso al Barroco se explica ante todo por su ineptitud para resolver los problemas eclesiásticos en el sentido de la Contrarreforma.

Los artistas del Manierismo hallaron, por lo demás, en las doctrinas de la Iglesia sólo un débil apoyo. Las orientaciones del Concilio no ofrecían a los artistas ningún sustitutivo de su anterior incorporación dentro del sistema de la cultura cristiana y del orden social corporativo. Pues, aparte de que aquellas orientaciones eran más bien de naturaleza negativa que positiva, y de que fuera del arte religioso los artistas no tenían a su disposición instrucción alguna, los eclesiásticos tenían que darse cuenta de que, dada la estructura diferenciada del arte de su época, podían fácilmente destruir la efectividad de los medios de que querían valerse si eran demasiado rígidos con ellos. No se podía pensar, en las circunstancias existentes, en una regulación inequívocamente hierática de la producción artística que hubiera sido comparable a la de la Edad Media. Los artistas no podían, aun cuando fueran todavía excelentes cristianos y naturalezas profundamente religiosas, renuncias sin más a los elementos mundanos y paganos de la tradición artística; tenían que sentir que la íntima contradicción existente entre los diversos factores de sus medios expresivos no estaba resuelta y era aparentemente insoluble. Los que no estaban en condiciones de soportar el peso de este conflicto buscaban refugio o en la embriaguez del arte o, como Miguel Angel, en “los brazos de Cristo”. Pues también la solución de Miguel Angel era realmente una huida. ¿Qué artista medieval se hubiera como él sentido obligado a renunciar a la creación artística a causa de su experiencia de Dios? Cuanto más profundos fueran sus sentimientos religiosos, más profunda era la fuente de que podía sacar su inspiración artística. Y no sólo porque fuera un creyente verdaderamente cristiano, sino también porque era un artista efectivamente creador. Si cesaba de producir arte, era que ya no era nada. Por el contrario, Miguel Angel, aun cuando ya no creaba más obras de arte, seguía siendo un hombre muy interesante, tanto a los ojos del mundo como a los suyos propios. En la Edad Media no se hubiera podido llegar a un conflicto de conciencia como el de Miguel Angel, en primer lugar porque para un artista apenas era imaginable servir a Dios de otra manera que con su arte, y, además, también porque la rígida ordenación social de la época no ofrecía a un hombre ninguna posibilidad de existencia fuera de su oficio. En el siglo XVI, por el contrario, un artista podía ser rico e

independiente, como Miguel Angel, o hallar aficionados extravagantes, como Parmigianino, o también estar dispuesto a aceptar fracaso tras fracaso, llevando una existencia problemática y apartada de la sociedad organizada, pero fiel a una idea, como Pontormo.

El artista de la época manierista había perdido casi todo lo que había podido contener al artista artesano de la Edad Media y en muchos aspectos todavía al artista renacentista que se estaba emancipando de la artesanía: una posición determinada en la sociedad, la protección del gremio, la unívoca relación respecto a la Iglesia, la relación en conjunto no problemática con la tradición. La cultura del individualismo le ofrecía infinitas posibilidades que estaban cerradas al artista en la Edad Media, pero le colocaba en un vacío de libertad en el que muchas veces estaba a punto de perderse. En la crisis espiritual del siglo XVI, que empujó a los artistas hacia una orientación nueva en cuanto a su imagen del mundo, ellos no estaban en condiciones ni de entregarse sin más a un guía externo ni de abandonarse por completo al propio impulso interior. Estaban divididos entre la imposición y la libertad, y se encontraban indefensos frente al caos que amenazaba el orden del mundo espiritual. En ellos se nos presenta por primera vez el artista moderno, con su escisión interna, su hambre de vida, su huida del mundo y su rebeldía sin piedad, su subjetividad exhibicionista y su último guardado secreto. A partir de este momento aumentan de día en día, entre los artistas, el raro, el excéntrico, el psicópata. Parmigianino se entrega a la alquimia en los últimos años de su vida, se vuelve melancólico y presenta un aspecto exterior completamente lamentable. Pontormo padece desde su juventud graves depresiones, y con los años se vuelve cada vez más misántropo y arisco[36]. Rosso termina en el suicidio; Tasso muere en la locura; el Greco pasa el claro día tras las ventanas con las cortinas echadas[37], para ver cosas que un artista del Renacimiento no hubiera sido capaz de ver a plena luz del día, pero sí hubiera visto, si eran visibles, un artista de la Edad Media.

En la teoría del arte ocurre un cambio que corresponde a la general crisis intelectual. Frente al naturalismo, o, como se diría en terminología filosófica, el “dogmatismo ingenuo” del Renacimiento, el Manierismo plantea por primera vez, en relación con el arte, la cuestión de la teoría del conocimiento: se experimenta de pronto como problema la relación del arte con la naturaleza[38]. Para el Renacimiento la naturaleza era el origen de la forma artística; el artista adquiría ésta mediante un acto de síntesis, el reunir y unificar elementos de belleza dispersos en la naturaleza. La forma artística, aunque creada por el sujeto, estaba para ellos prefigurada en el objeto. El Manierismo abandonó esta teoría de la copia; el arte crea, según la nueva doctrina, no *según* la naturaleza, sino *como* la naturaleza. Tanto en Lomazzo[39] como en Federico Zuccari[40] el arte tiene un origen espiritual espontáneo. Según Lomazzo, el genio artístico obra en el arte como el genio divino en la naturaleza; para Zuccari la idea artística —el *disegno interno*— es la manifestación de lo divino en el alma del artista. Zuccari es el primero que plantea expresamente la cuestión de dónde le viene al arte su contenido de verdad, de dónde

procede la coincidencia de las formas del espíritu y de las formas de la realidad, el problema si la "idea" del arte no procede de la naturaleza. La respuesta es que las formas verdaderas de las cosas surgen en el alma del artista a consecuencia de una participación inmediata en el espíritu divino. El criterio de certeza lo forman, como ya en la Escolástica, y más tarde en Descartes, las ideas innatas o impresas por Dios en el alma humana. Dios crea una coincidencia entre la naturaleza que produce las cosas reales y el hombre que crea las cosas artísticas[41]. Pero en Zuccari está muy acentuada la espontaneidad del espíritu no sólo como en los escolásticos, sino también como en Descartes. El espíritu humano había llegado ya en el Renacimiento a la conciencia de su naturaleza creadora, y la derivación divina de su espontaneidad sirve, según la idea del Manierismo, a su suprema justificación. La ingenua relación de sujeto y objeto entre artista y naturaleza en que el Renacimiento se quedó, se ha perdido; el genio se siente no retenido y necesitado de integración. La doctrina, surgida en el Renacimiento, del individualismo e irracionalismo de la creatividad artística, ante todo la tesis de que el arte no es aprendible ni enseñable y de que el artista nace, llega a su formulación más extremada en la época del Manierismo, y precisamente en Giordano Bruno, que habla no sólo de la libertad de la creación artística, sino de su falta de reglas. "La poesía no nace de las reglas —dice—, sino que las reglas derivan de la poesía; y así, existen tantas normas cuantos son los buenos poetas"[42]. Es ésta la doctrina estética de una época que aspira a unir la idea del artista inspirado por Dios con la del genio dueño de sí mismo.

El antagonismo existente entre las reglas y la no existencia de ellas, entre la sujeción y la libertad, entre la objetividad divina y la humana subjetividad, que domina en esta doctrina, se expresa también en el cambio de la idea de "academia". El origen y sentido primitivo de las academias era liberal; sirvieron a los artistas como medio para emanciparse del gremio y para levantarse sobre la clase de los artesanos. Los miembros de las academias fueron más pronto o más tarde, en todas partes, exentos de pertenecer a un gremio y de atenerse a las limitaciones de los ordenamientos gremiales. En Florencia disfrutaban los miembros de la *Academia del Disegno*, ya desde 1571, estos privilegios. Pero las academias tenían no sólo una finalidad representativa, sino también de enseñanza; tenían que sustituir a los gremios no sólo como corporaciones, sino también como establecimientos docentes. En cuanto tales, empero, resultaron ser sólo otra forma de la vieja institución, estrecha y enemiga del progreso. La enseñanza fue regulada en las academias de modo incluso más estrechos que en los gremios. La marcha de las cosas se orientó inconteniblemente hacia el ideal de un canon de estudios, que si es verdad que se realiza por primera vez en Francia y en el siguiente período estilístico, tiene aquí su origen. Contrarreforma, autoridad, academicismo y manierismo forman distintos aspectos del mismo espíritu, y no es ninguna casualidad que Vasari, el primer manierista consciente de sus objetivos, sea a la vez el fundador de la primera academia regular de arte. Las organizaciones de tipo académico anteriores representaban simples improvisaciones: surgieron a la vida sin ningún plan sistemático de estudios, se limitaban en general a una

serie de cursos nocturnos desordenados, y consistían en un grupo impreciso de maestros y discípulos. Por el contrario, las Academias de la época manierista eran instituciones perfectamente organizadas[43], y la relación de maestro y discípulo estaba tan perfectamente determinada, aunque regulada por otros principios, como la relación de maestro y aprendiz en los talleres gremiales.

Los artistas formaban en muchos sitios, junto a los gremios, asociaciones religiosas y caritativas organizadas de modo liberal, las llamadas hermandades; también había una de éstas en Florencia, la *Compagnia di San Luca*, y Vasari se apoyó en ella cuando impulsó en 1561 al Gran Duque Cosme I a fundar la Academia del Disegno. A diferencia de la organización impuesta de los gremios, y de acuerdo con el principio electivo de las hermandades, ser miembro de la academia de Vasari significaba un título de honor que sólo se concedía a artistas independientes y creadores. Una educación completa y variada estaba entre las condiciones indispensables para ser admitido. El Gran Duque y Miguel Angel eran *capi* de la institución; Vincenzo Borghini pasó a ser *luogo tenente*, esto es, fue nombrado presidente; como miembros fueron elegidos treinta y seis artistas. Los profesores tenían que enseñar a un cierto número de jóvenes, parte en sus propios talleres, parte en los locales de la Academia. Cada año, además, tres maestros, actuando como *visitatori*, tenían que inspeccionar el trabajo de los *giovani* en las diversas *botteghe* de la ciudad. Así, pues, la enseñanza en el taller no cesó en modo alguno, y sólo las materias auxiliares teóricas, como geometría, perspectiva, anatomía, habían de ser enseñadas en cursos de tipo escolar[44].

En 1593, por iniciativa de Federico Zuccari, la Academia romana de San Luca fue elevada a la categoría de escuela de arte con local fijo y enseñanza organizada, y como tal sirvió de modelo a todas las fundaciones posteriores. Pero también esta academia, como la de Florencia, siguió siendo una asociación honorífica, y no era un centro de enseñanza en el sentido moderno[45]. Es verdad que Zuccari tenía ideas muy concretas y ejemplares con respecto a las academias sobre la misión y los métodos que había de seguir una escuela de arte; pero el modo de enseñar al estilo artesano estaba todavía tan profundamente arraigado en su generación, que no pudo hacer triunfar sus planes. En Roma, desde luego, la finalidad educativa estaba más en primer plano que en Florencia, donde lo predominante eran los objetivos de política artística y de organización profesional[46], pero también en Roma lo conseguido quedó muy por detrás de lo planeado. Zuccari señala en su discurso de apertura, que, de modo muy significativo, contiene también una exhortación a la virtud y a la piedad, la importancia de las conferencias y discusiones sobre cuestiones de teoría del arte. En primer lugar, entre los problemas tratados está el de la polémica sobre el rango de las artes, tan de actualidad desde el Renacimiento, y la definición del concepto fundamental y palabra mágica de toda la teoría manierista: el *disegno*, es decir, el dibujo, el plan, la idea artística. Las conferencias de los miembros de la Academia se publican también más tarde y se ponen al alcance del público en general; a partir de ellas se desarrollan las famosas *conférences* de la Academia de París, que habían

de representar un papel tan importante en la vida artística de los dos siglos siguientes. Pero las tareas de las academias de arte no estaban en modo alguno limitadas a la organización profesional, la educación artística y las explicaciones estéticas; ya la institución de Vasari se convirtió en una entidad consultiva sobre todas las cuestiones artísticas imaginables; se le preguntaba cómo habían de ser expuestas las obras de arte, se le pedían recomendaciones de artistas, aprobación de planos arquitectónicos, confirmación de permisos de exportación.

Durante tres siglos el academicismo dominó la política artística oficial, el fomento público de las artes, la educación artística, los principios conforme a los que se adjudicaban premios y estipendios, las exposiciones, y, en parte, también la crítica de arte. Al academicismo hay que atribuir, en primer lugar, el que la tradición orgánicamente desarrollada de los tiempos anteriores fuera sustituida por el convencionalismo de los modelos clásicos y la imitación ecléctica de los maestros del Renacimiento. Sólo el naturalismo del siglo XIX consiguió remover el prestigio de las academias y orientar con novedad la teoría del arte, que desde su creación estaba planteada de modo clasicista. Es verdad que en la misma Italia la idea de academia nunca experimentó el anquilosamiento y la estrechez a que fue sometida en su trasplante a Francia; pero las academias poco a poco adquirieron también en Italia un carácter más exclusivo. En un principio la pertenencia a estas instituciones había sencillamente de diferenciar a los artistas de los artesanos manuales; pronto, empero, el academicismo se convirtió en un medio de realzar a una parte de los artistas, precisamente a los más ilustrados y materialmente independientes, por encima de los elementos menos cultos y menos adinerados. La educación que las academias presuponían en los artistas reconocidos tendía cada vez más a ser un criterio de distinción social. Antes, en el Renacimiento, algunos artistas recibieron, ciertamente, honores extraordinarios, pero la gran mayoría llevaba una existencia relativamente modesta, aunque asegurada; ahora todo pintor reconocido es un *professore del disegno*, y ya no es ninguna rareza entre los artistas un *cavaliere*. Tal diferenciación no sólo es adecuada para destruir la unidad social de los artistas y dividir a éstos en estratos diversos y completamente extraños entre sí, sino que tiene también como consecuencia que el más elevado de estos estratos se identifique con la aristocracia del público, en lugar de hacerlo con el resto de los artistas. La circunstancia de que también aficionados y profanos fueran elegidos miembros de las academias artísticas crea entre los círculos ilustrados del público y de los artistas una solidaridad de la que no hay ejemplo en la anterior historia del arte. La aristocracia florentina tiene múltiples representantes en la Academia del Disegno, y esta función crea en ella un interés por las cosas del arte completamente distinto del que estaba vinculado al pasado mecenazgo. Así, pues, el propio academicismo, que por abajo separa a los artistas del mero trabajador aficionado, sirve por arriba para salvar como puente la distancia entre el artista que trabaja y produce y el profano elegante.

Esta mezcla de círculos sociales encuentra también su expresión en el hecho de que los

escritores de arte escriben en adelante no sólo para los artistas, sino también para los aficionados. Borghini, autor del famoso *Riposo*, lo hizo así expresamente; pero el que se crea obligado a justificarse de que, sin pertenecer al oficio, escriba, sin embargo, de arte, es un síntoma de que entre los artistas hay todavía una cierta resistencia contra la crítica de profanos. Ludovico Dolce trata expresamente en *L'Aretino* el problema de si uno que no es artista tiene derecho a hacer de juez en cuestiones de arte, y llega a la conclusión de que a los profanos educados les ha de ser reconocido, desde luego, tal derecho, excepto en cuanto a la explicación de cuestiones puramente técnicas. De acuerdo con esta idea, la exposición de la técnica artística pierde importancia en los escritos de los teóricos de este momento, en comparación con los tratados de arte renacentistas. Con todo, debido a la circunstancia de que la técnica del arte es tratada principalmente por no artistas, son subrayados, naturalmente, aquellos rasgos del arte que no están unidos a técnicas especiales, sino que son comunes a todas las artes, fijándose en ellos con mucha más atención que antes[47]. Poco a poco se impone una doctrina estética que no sólo descuida la importancia de lo manual y de taller, sino que encubre lo específico de cada una de las artes y se orienta hacia un concepto general del arte. Con ello resulta claramente perceptible cómo un fenómeno sociológico puede pesar sobre las cuestiones puramente teóricas. La entrada de los artistas en círculos sociales más altos y la participación de los estratos superiores de la sociedad en la vida artística llevan, aunque con rodeos, a la desaparición de la autonomía de las técnicas artísticas y a la instauración de la doctrina de la unidad fundamental del arte. Es verdad que con Federico Zuccari y Lomazzo aparecen de nuevo, en el primer plano de la literatura sobre arte, artistas profesionales, pero el elemento profano se encuentra ya en camino de apoderarse de ese campo. La crítica de arte en el sentido más estricto de la palabra, esto es, la explicación de las cualidades artísticas de las obras con mayor o menor independencia de la doctrina técnica y filosófica sobre el tema, especialidad que sólo en el período siguiente de la historia del arte adquiere importancia, es desde sus orígenes un coto de los artistas.

La primera fase, relativamente corta, del Manierismo florentino, que comprende esencialmente el decenio de 1520 a 1530, es una reacción contra el academicismo del Renacimiento. Esta tendencia sólo se acentúa con la aparición de una segunda fase, que alcanza su punto más alto hacia mediados del siglo, y tiene sus principales representantes en Bronzino y Vasari. El Manierismo comienza, pues, con una protesta contra el arte del Renacimiento, y los contemporáneos se dieron cuenta perfectamente del corte que con ello ocurría. Ya lo que dice Vasari sobre Pontormo demuestra que la nueva orientación artística se siente como una ruptura con el pasado. Pues Vasari hace la observación de que Pontormo en sus frescos de la Cartuja de Val d'Ema imita el estilo de Durero, y califica esto como un desvío de los ideales clásicos, que él y sus contemporáneos, es decir, la generación de los nacidos entre 1500 y 1510, veneran de nuevo. En realidad, la desviación de Pontormo de los maestros italianos renacentistas hacia Durero no es sólo una cuestión de gusto y de forma, como Vasari piensa, sino la expresión artística del parentesco

espiritual que une a la generación de Pontormo con la Reforma alemana. Junto con la religiosidad nórdica, gana también terreno el arte nórdico en Italia, y ante todo el de aquel artista alemán que entre todos sus paisanos está más cerca del gusto italiano y por la difusión de sus grabados es, igualmente, el más popular en el Sur. Pero no son en absoluto los rasgos comunes con el arte italiano los que hacen a Durero precisamente atractivo para Pontormo y sus cofrades, sino la profundidad espiritual y la interiorización, el espiritualismo e idealismo góticos, es decir, las cualidades que se echan de menos en el arte clásico italiano. Pero las antinomias de “Gótico” y “Renacimiento”, que en Durero se compensan tan completamente, en los manieristas chocan entre sí como antítesis inconciliadas e inconciliables de la visión artística.

Este antagonismo se exterioriza de la manera más clara en la visión del espacio. Pontormo, Rosso, Beccafumi dan un efecto hipertenso al espacio de sus pinturas, y presentan a sus figuras agrupadas ora hundiéndose en la profundidad, ora lanzándose desde el fondo, mientras que, por otra parte, niegan el espacio, y no sólo porque suprimen su unidad óptica y su homogeneidad estructural, sino también porque orientan la composición según un modelo plano y unen la tendencia a la profundidad con la inclinación hacia la superficie. El espacio es para el Renacimiento, como para toda cultura movida, fluyente y dinámica, la categoría fundamental de la imagen óptica del mundo; en el Manierismo la espacialidad pierde esta preeminencia, sin perder por ello enteramente su valor, a diferencia de las culturas estáticas y conservadoras, antimundanas y espiritualistas, que suelen renunciar a la representación del espacio y describen los cuerpos en abstracto aislamiento, sin profundidad y sin atmósfera. La pintura de las culturas expansivas, afirmadoras del mundo y gozadoras de la experiencia, representa los cuerpos por de pronto en una relación espacial sin soluciones de continuidad, y los convierte poco a poco en sostenes del espacio, para disolverlos al cabo en él completamente. Este es el camino que va desde el clasicismo griego, a través del arte del siglo IV antes de Cristo, hasta la época helenística, y desde el Renacimiento inicial, pasando por el Barroco, al Impresionismo. La Alta Edad Media quiere ignorar el espacio y la espacialidad tan completamente como el arcaísmo griego. Sólo a fines de la Edad Media se convierte la espacialidad en principio de la vida movida, en portador de la luz y de la atmósfera que lo envuelve todo. Mas tan pronto como se aproxima el Renacimiento, esta conciencia del espacio se convierte en una verdadera obsesión. Spengler ha visto en la visión y el pensamiento espaciales de los hombres de ese período —del hombre “fáustico”, como le llama[48]— un rasgo esencial de todas las culturas dinámicas. Pues fondo dorado y perspectiva son más que dos distintos modos de pintar el fondo: en realidad indican dos posiciones fundamentales distintas ante la realidad. La una procede de los hombres; la otra, del mundo. La una subraya la primacía de la figura sobre el espacio; la otra hace dominar al espacio, como elemento de la apariencia y soporte de la experiencia sensible, sobre la sustancialidad del hombre, y logra absorber a la figura humana en el espacio. “El espacio existe antes que el cuerpo puesto en su lugar”, dice el mejor representante de la

concepción renacentista en este aspecto, Pomponio Gaurico[49].

El Manierismo se diferencia de esta típica postura porque, por una parte, procura sobreponerse a toda limitación espacial, y, por otra, no se resigna todavía a renunciar a los efectos expresivos dinámicos de la profundidad espacial. La plasticidad tantas veces exagerada y la movilidad en general recargada de sus figuras sirven de compensación a la irrealidad del espacio, que deja de formar un sistema coherente para convertirse en la pura suma de los coeficientes espaciales. Esta paradójica situación respecto de los problemas espaciales lleva en obras como el londinense *Regreso de los hermanos de José de Egipto*, de Pontormo, o la *Madonna del collo lungo*, de Parmigianino, a una fantasía en las relaciones que casi parece pura extravagancia, pero que en realidad tiene su origen en la conmoción del sentido de realidad en la época.

Con la consolidación del dominio de los príncipes el Manierismo pierde en Florencia mucho de su frivolidad artística y adopta un carácter preferentemente cortesano y académico; por una parte se reconoce el valor de modelo indiscutible a Miguel Angel, y, por otra, se admite la sujeción a convenciones sociales. Sólo entonces se hace más fuerte en el Manierismo la dependencia del arte clásico que su oposición a él, gracias ante todo a la influencia del espíritu autoritario que domina la Florencia de la corte y que hace seguir también al arte patrones fijados. La idea de la fría e inabordable grandeza que la Duquesa Leonor trae consigo de su patria española se expresa de la manera más inmediata en Bronzino, que con las formas cristalinas y correctas de su arte es el pintor áulico nato. Con la naturaleza equívoca de su relación frente a Miguel Angel y al problema espacial en el arte, con su íntima contradicción frente a todo lo que se ha llamado[50] el equilibrio psíquico conmovido tras la coraza del sosiego, es también a la vez el manierista típico. En Parmigianino, que trabaja bajo el dominio de convenciones menos estrechas, la “coraza” es más delgada y los signos de la agitación interior aparecen más inmediatamente. Es más tierno, más nervioso, más mórbido que Bronzino; puede abandonarse más que el pintor áulico y el cortesano de Florencia, pero es tan preciosista y artificioso como éste. Por todas partes se desarrolla en Italia un estilo de corte refinado, un superrococó, cuya sutileza no cede en nada al arte francés del siglo XVIII, pero que a menudo es más rico y complicado que el *dixhuitième*. Entonces adquiere el Manierismo por primera vez el carácter internacional y la general vigencia que nunca poseyó el arte del Renacimiento. En este estilo que se extiende ya por toda Europa el arte preciosista y rococó tiene una parte tan importante como el estricto canon miguelangelesco. Y aunque ambos elementos tengan entre sí tan poco de común, el virtuosismo ya existía, en germen, en Miguel Angel, precisamente en obras como el *Genio de la victoria* y en las tumbas de los Médici.

Pero el verdadero heredero de Miguel Angel no es el Manierismo internacional “miguelangelesco”, sino Tintoretto, que en realidad no carece de relación con este estilo internacional, pero en lo esencial se mantiene aparte de él. Venecia no tiene una corte, y Tintoretto tampoco trabaja para cortes extranjeras, como Tiziano; la misma República sólo

le hace encargos en los últimos años de su vida. En lugar de la corte y el Estado son principalmente las hermandades las que le dan ocupación. Si el carácter religioso de su arte estaba condicionado ante todo por las exigencias de sus clientes, o si él se adelantaba a buscarlos en los círculos que estaban cerca de él espiritualmente, es cosa difícil de decir; de todas maneras, fue el único artista en Italia en el que el renacer religioso de la época encontró una expresión tan profunda como en Miguel Angel, si bien muy diferente. Trabajó para la Scuola di San Rocco, en la que ingresó como miembro de 1575, con condiciones tan modestas, que hay que suponer que para aceptar el encargo tuvieron peso decisivo razones sentimentales. La orientación espiritual y religiosa de su arte fue en todo caso hecha posible, si no condicionada o creada, por la circunstancia de que trabajaba para una clientela completamente distinta en ideas de la de Tiziano, por ejemplo. Las cofradías surgidas sobre bases religiosas, generalmente organizadas profesionalmente, son muy características de la Venecia del siglo XVI. La boga que tienen es síntoma de la intensificación de la vida religiosa, que en la patria de Contarini es más activa que en la mayoría de las otras partes de Italia. Los miembros son generalmente gentes modestas, y ello sirve también para explicar la preferencia que daban en sus intereses artísticos al elemento estrictamente religioso. Pero las cofradías mismas son ricas y pueden permitirse adornar sus casas de reunión con pinturas importantes y pretenciosas. Mientras Tintoretto trabaja en la decoración de una de estas casas de cofradía, la Escuela de San Rocco, pasa a ser el pintor más grande y representativo de la Contrarreforma[51]. Su renacimiento espiritual se realiza hacia 1560, época en que el Tridentino se acerca a su fin y llega a sus decretos sobre el arte. Las grandes pinturas de la Scuola di San Rocco, que se realizan en dos fases, en los años 1565-67 y 1576-87, representan los héroes del Antiguo Testamento, relatan la vida de Cristo y ensalzan los sacramentos del cristianismo. En cuanto a los temas, son, desde el ciclo de frescos de Giotto en la capilla de la Arena, la más amplia serie del arte cristiano; y por lo que hace al espíritu, hay que retroceder hasta las imágenes de las catedrales góticas para hallar una descripción tan ortodoxa del cosmos cristiano. Miguel Angel es un pagano que lucha con los misterios del cristianismo, si se le compara con Tintoretto, que ya está en segura posesión del misterio por cuya solución tenía aún que luchar su precursor. Las escenas bíblicas, la Anunciación, la Visitación, la Cena, la Crucifixión, ya no son para él simples acontecimientos humanos, como lo eran para la mayoría de los artistas del Renacimiento, ni meros episodios de la tragedia del Salvador, como para Miguel Angel, sino los misterios, hechos visibles, de la fe cristiana. Las representaciones toman en él un carácter visionario y, a pesar de que reúnen en sí todas las conquistas naturalistas del Renacimiento, producen un efecto irreal, espiritualizado, inspirado. Lo natural y lo sobrenatural, lo mundano y lo sacro, aparecen ahora sin distanciamiento alguno. Este equilibrio, por lo demás, forma sólo un estadio transitorio; el sentido ortodoxo cristiano de las representaciones vuelve a perderse. En las obras de la vejez de Tintoretto la imagen del mundo es muchas veces pagana y mítica, en el mejor de los casos bíblica, pero en modo alguno evangélica. Lo que en ellas se realiza es un acontecimiento cósmico, un drama del origen del mundo, en el que tanto los profetas y los

santos como el mismo Cristo y Dios Padre son, por decirlo así, actores, no ya protagonistas. En el cuadro de *Moisés haciendo brotar el agua de la roca* tiene que renunciar a su papel de protagonista no sólo el héroe bíblico, que se queda detrás del milagroso chorro de agua, sino que el mismo Dios se convierte en un cuerpo celeste en movimiento, en una rueda de fuego como un torbellino en la máquina del Universo. En la *Tentación* y en la *Ascensión* se repite este espectáculo macrocósmico, que tiene escasísima determinación histórica y ambiente humano para poder ser llamado en rigor cristiano y bíblico, En otras obras, como la *Huida a Egipto* y *Las dos Marías*, la *Magdalena* y la *Egipcíaca*, el escenario se transforma en un ideal paisaje mitológico, en el que las figuras desaparecen casi por completo y el fondo domina la escena.

El único sucesor verdadero de Tintoretto es el Greco. Como el arte de los grandes manieristas venecianos, el suyo se desarrolla en lo esencial independiente de los círculos de la corte. Toledo, donde el Greco se establece después de los años de su aprendizaje en Italia, es, junto a Madrid, sede de la Corte, y Sevilla, centro principal del comercio y del tráfico, la tercera capital de la España de entonces, y centro de la vida eclesiástica[52]. No es ninguna casualidad que el artista más profundamente religioso desde la Edad Media eligiera por patria tal ciudad. Es verdad que no han faltado por parte del Greco intentos de buscar colocación en la corte de Madrid[53], pero su falta de éxito es señal de que también en España empieza a desarrollarse una antítesis entre la cultura cortesana y la religiosa y de que para un artista como el Greco la fórmula cortesana del Manierismo se ha hecho ya demasiado estrecha. Su arte en modo alguno niega el origen cortesano del estilo de que se sirve, pero se levanta, con mucho, por encima de todo lo cortesano. El *Entierro del Conde de Orgaz* es una escena solemne, en correcto estilo cortesano, pero al mismo tiempo se eleva a regiones que dejan muy lejos detrás de sí todo lo social e interhumano. Por una parte, es un cuadro ceremonial irreprochable; por otra, la representación de un espectáculo terrestre y celeste de la más profunda, tierna y, misteriosa intimidad. A este momento de equilibrio sigue también en el Greco, como en Tintoretto, un período de deformación, desproporción y tensión. En Tintoretto el escenario de sus representaciones se amplía hasta inconmensurables espacios cósmicos; en el Greco resultan entre las figuras incongruencias que en sí son inexplicables y exigen una interpretación que trasciende todo lo racional y natural. En sus últimas creaciones el Greco se acerca a la desmaterialización miguelangelesca de la realidad. En obras como la *Visitación* y los *Esponsales*, que ocupan en la línea de su evolución el lugar correspondiente a la *Pietà Rondanini*, las figuras se disuelven ya por completo en la luz y se convierten en sombras pálidas que transcurren sin peso en un espacio indefinible, irreal y abstracto.

Tampoco el Greco tuvo un continuador directo; también él se quedó solo con su solución de los problemas artísticos del momento. Valor general obtiene ahora sólo el nivel medio, en contraposición a la Edad Media, cuyo estilo unitario comprende en sí también las más perfectas creaciones de la época. El espiritualismo del Greco no encuentra ni siquiera una continuación indirecta, ni paralelos, como los halla la visión

cósmica del Manierismo italiano en el arte de Bruegel. Pues con todas las diferencias en lo restante, el sentimiento cósmico es en este artista el elemento predominante, si bien los soportes del cosmos, a diferencia de, por ejemplo, Tintoretto, son muchas veces las cosas más triviales, como una montaña, un valle, una ola. En Tintoretto lo ordinario es sacrificado ante el aliento del cosmos; en Bruegel el cosmos está inmanente en los objetos de la más cotidiana experiencia. Es una nueva forma de simbolismo la que aquí se realiza, la cual en cierta medida se contrapone a todas las anteriores. En el arte medieval el sentido simbólico era realzado con tanta mayor fuerza cuanto más se alejaba la representación de la verdad de experiencia, cuanto más estilizada y convencional era; aquí, por el contrario, la fuerza simbólica de la representación aumenta con la trivialidad y la naturaleza periférica de los temas. A consecuencia de la esencia abstracta y convencional de su simbolismo, las obras de arte medievales tenían sólo una *única* interpretación justa; por el contrario, las grandes creaciones artísticas desde el Manierismo tienen, por razón de la vulgaridad de sus motivos, infinitas interpretaciones posibles. Las pinturas de Bruegel, las creaciones de Shakespeare y Cervantes, tienen, para ser comprendidas, que ser interpretadas constantemente. Su naturalismo simbolista, con el que comienza la historia del arte moderno, tiene su origen en el entendimiento manierista de la vida, y significa la completa inversión de la homogeneidad homérica, la escisión fundamental de sentimiento y ser, esencia y vida, Dios y mundo. El cosmos ya no tiene sentido simplemente porque *es*, como en Homero; estas representaciones artísticas no son tampoco verdaderas, porque sean diversas de la realidad ordinaria, como en la Edad Media, sino que, con sus soluciones de continuidad y su falta de sentido por sí mismas, indican una totalidad más perfecta y más llena de sentido.

Bruegel parece a primera vista que tiene poco de común con la mayoría de los manieristas. Faltan en él los *tours de force*, las finezas artísticas, las convulsiones y contorsiones, la arbitrariedad de las proporciones y los antagonismos en la concepción espacial. Parece, especialmente cuando se atiene uno a los cuadros campesinos de su último período, que es un robusto naturalista, que no se acomoda en absoluto al marco del Manierismo problemático e intelectualmente escindido. La imagen del mundo de Bruegel está, empero, en realidad tan rota, y su sentido de la vida es tan poco ingenuo y tan poco espontáneo como en la mayoría de los demás manieristas. Carece de ingenuidad no sólo en cuanto a lo reflexivo, en lo que carecen de ingenuidad todas las artes desde el Renacimiento, sino también en el sentido de que el artista ofrece no una representación pura y simple de la realidad, sino *su* representación consciente y programática, *su* explicación de la realidad, y de que todas sus obras podrían ser comprendidas bajo el título de “como yo lo veo”. Este rasgo es lo radicalmente nuevo y lo eminentemente moderno, tanto en el arte de Bruegel como en todo el Manierismo. Sólo falta en Bruegel el virtuosismo caprichoso de la mayoría de los manieristas, pero no su picante individualismo, no la voluntad de expresarse ante todo a sí mismo, precisamente en forma que jamás se había dado. Nadie olvidará su primer encuentro con Bruegel. Lo

característico del arte de otros maestros, principalmente más antiguos, se le ofrece al contemplador sin experiencia previa sólo después de algún ejercicio; generalmente confunde al comienzo las obras de los diversos maestros unas con otras. El estilo de Bruegel es inolvidable e inconfundible aun para los principiantes.

La pintura de Bruegel tiene en común también con el arte manierista su carácter antipopular. Esto ha sido en él tan poco apreciado como su estilo en general, que ha sido considerado como un naturalismo sano, ingenuo e inalterable. Se ha llamado al artista el "campesino Bruegel" y se ha caído en el error de pensar que un arte que describe la vida de la pobre gente está destinado también a ella, cuando en realidad la verdad es lo contrario. La copia del personal modo de vida, la descripción del propio contorno social, lo buscan en el arte normalmente sólo los estratos sociales de ideas y sentimientos conservadores, los elementos que están satisfechos de su puesto en la sociedad. Las clases oprimidas y que luchan por ascender desean ver representadas circunstancias vitales que les parecen un objetivo, no aquéllas de las que se esfuerzan por salir. Una actitud sentimental respecto de una vida sencilla la mantienen por regla general sólo gentes que están por encima de esas circunstancias. Esto es hoy así, y en el siglo XVI no era de otro modo. Lo mismo que los obreros y pequeños burgueses quieren ver en el cine el ambiente de los ricos, y no las circunstancias de su propia vida estrecha, y lo mismo que los dramas de obreros del siglo pasado alcanzaban su éxito decisivo no en los teatros populares, sino en los de los barrios elegantes de las grandes ciudades, también el arte de Bruegel estaba destinado a las clases superiores, o en todo caso a las ciudadanas, y no a las campesinas. Sus pinturas de campesinos tenían su origen, como se ha demostrado, en la cultura cortesana[54]. El interés por la vida del campo como tema del arte se observa, por primera vez, en las cortes; en el calendario de los libros de oración del Duque de Berry, ya a comienzos del siglo XV, encontramos tales descripciones cortesanas de escenas campestres. Miniaturas de esta clase son una de las fuentes del arte de Bruegel; la otra se ha descubierto en aquellos tapices murales, también destinados a la corte y a los círculos áulicos, que representan, junto a las damas y caballeros que cazan, bailan y se ocupan en juegos de sociedad, campesinos trabajando, leñadores y viñadores[55].

El efecto de estos cuadros costumbristas de la vida del campo y de la naturaleza no tenía al principio ningún tono sentimental ni romántico —tal efecto sólo apareció en el siglo XVIII—, sino más bien cómico y grotesco. La vida de las pobres gentes, de los labradores y jornaleros, les causaba a aquellos círculos para los que se hacían los libros de oraciones miniados y los tapices, un efecto de cosa curiosa, de algo extraño y exótico, en modo alguno de algo humanamente próximo y conmovedor. Los señores hallaban en las representaciones de la vida cotidiana de estas gentes una diversión como en los *fabliaux* de siglos pasados, sólo que aquéllos, desde el principio, servían de entretenimiento a las clases inferiores, mientras que el consumo de las caras miniaturas y tapices estaba limitado a los más elevados círculos. También los clientes de las pinturas de Bruegel deben de haber pertenecido a los estratos sociales más acomodados y cultos. El artista se

estableció, después de una estancia en Amberes, en la corte aristocrática que era Bruselas, hacia 1562-63. Con este traslado experimenta el cambio de estilo decisivo de su última manera y la orientación hacia los motivos de aquellos cuadros de campesinos que sirvieron de base a su gloria[56].

3

LA SEGUNDA DERROTA DE LA CABALLERÍA

El renacimiento del romanticismo caballeresco, con su renovado entusiasmo por la vida heroica, y la nueva moda de las novelas de caballerías, fenómeno que se percibe por primera vez hacia fines del siglo XV en Italia y Flandes y que alcanza su punto culminante en el siglo XVI en Francia y España, son esencialmente un síntoma del incipiente predominio de la forma autoritaria de Estado, de la degeneración de la democracia burguesa y de la progresiva cortesanización de la cultura occidental. Los ideales de vida y los conceptos de virtud caballerescos son la forma sublimada de que revisten su ideología la nueva nobleza, que en parte asciende desde abajo, y los príncipes, que se inclinan al absolutismo. El emperador Maximiliano es considerado el "último caballero", pero tiene muchos sucesores que aspiran a este título, y todavía Ignacio de Loyola se llama a sí mismo "caballero de Cristo" y organiza su Compañía según los principios de la ética caballeresca, aunque a la vez con el espíritu del nuevo realismo político. Los mismos ideales caballerescos no son ya suficientemente apropiados; su inconciliabilidad con la estructura racionalista de la realidad política y social y su falta de vigencia en el mundo de los "molinos de viento" son demasiado evidentes. Después de un siglo de entusiasmo por los caballeros andantes y de orgía de aventuras en las novelas caballerescas, la caballería sufre su segunda derrota. Los grandes poetas del siglo, Shakespeare y Cervantes, son nada más que los portavoces de su tiempo; únicamente anuncian lo que la realidad denota a cada paso, a saber: que la caballería ha llegado al fin de sus días y que su fuerza vital se ha vuelto una ficción.

En ninguna parte alcanzó el nuevo culto de la caballería la intensidad que en España, donde, en la lucha de siete siglos contra los árabes, las máximas de la fe y del honor, los intereses y el prestigio de la clase señorial se habían fundido en unidad indisoluble, y donde las guerras de conquista en Italia, las victorias sobre Francia, las extensas colonizaciones y el aprovechamiento de los tesoros de América se brindaban, puede decirse, por sí mismos a convertir en héroe la figura del guerrero. Pero donde brilló con más esplendor el resucitado espíritu caballeresco también fue la desilusión más grande, al descubrirse que el predominio de los ideales caballerescos era una ficción. A pesar de sus triunfos y de sus tesoros, la victoriosa España hubo de ceder ante la supremacía económica de los mercachifles holandeses y de los piratas ingleses; no estaba en condiciones de aprovisionar a sus héroes probados en la guerra; el orgulloso hidalgo se convirtió en hambriento, si no en pícaro y vagabundo. Las novelas caballerescas en realidad se probó que eran la preparación menos adecuada para las tareas que había de realizar un guerrero licenciado para establecerse en el mundo burgués.

La biografía de Cervantes revela un destino sumamente típico de la época de

transición del romanticismo caballeresco al realismo. Sin conocer esta biografía es imposible valorar sociológicamente *Don Quijote*. El poeta procede de una familia pobre, pero que se considera entre la nobleza caballeresca; a consecuencia de su pobreza se ve obligado desde su juventud a servir en el ejército de Felipe II como simple soldado y a pasar todas las fatigas de las campañas en Italia. Toma parte en la batalla de Lepanto, en la que es gravemente herido. A su regreso de Italia cae en manos de los piratas argelinos, pasa cinco amargos años en cautividad, hasta que después de varios intentos fracasados de fuga es redimido en el año 1580. En su casa encuentra de nuevo a su familia completamente empobrecida y endeudada. Pero para él mismo —el soldado lleno de méritos, el héroe de Lepanto, el caballero que ha caído en cautividad en manos de paganos — no hay empleo; tiene que conformarse con el cargo subalterno de modesto recaudador de contribuciones, sufre dificultades materiales, entra en prisión, inocente, o a consecuencia de una leve infracción, y, finalmente, tiene todavía que ver el desastre del poder militar español y la derrota ante los ingleses. La tragedia del caballero se repite en gran escala en el destino del pueblo caballeresco por excelencia. La culpa de la derrota, en lo grande como en lo pequeño, la tiene, como ahora se ve bien claramente, el anacronismo histórico de la caballería, la inoportunidad del romanticismo irracional en este tiempo esencialmente antirromántico. Si Don Quijote achaca a encantamiento de la realidad la inconciliabilidad del mundo y de sus ideales y no puede comprender la discrepancia de los órdenes subjetivo y objetivo de las cosas, ello significa sólo que se ha dormido mientras que la historia universal cambiaba, y, por ello, le parece que su mundo de sueños es el único real, y, por el contrario, la realidad, un mundo encantado lleno de demonios. Cervantes conoce la absoluta falta de tensión y polaridad de esta actitud, y, por ello, la imposibilidad de mejorarla. Ve que el idealismo de ella es tan inatacable desde la realidad, como la realidad exterior ha de mantenerse intocada por este idealismo, y que, dada la falta de relación entre el héroe y su mundo, toda su acción está condenada a pasar por alto la realidad.

Puede muy bien ocurrir que Cervantes no fuera desde el principio consciente del profundo sentido de su idea, y que comenzara en realidad por pensar sólo en una parodia de las novelas de caballería. Pero debe de haber reconocido pronto que en el problema que le ocupaba se trataba de algo más que de las lecturas de sus contemporáneos. El tratamiento paródico de la vida caballeresca hacía tiempo que no era nuevo; ya Pulci se reía de las historias caballerescas, y en Boiardo y Ariosto encontramos la misma actitud burlona frente a la magia caballeresca. En Italia, donde lo caballeresco estaba representado en parte por elementos burgueses, la nueva caballería no se tomó en serio. Sin duda, Cervantes fue preparado para su actitud escéptica frente a la caballería allí, en la patria del liberalismo y del humanismo, y desde luego hubo de agradecer a la literatura italiana la primera incitación a su universal burla. Pero su obra no debía ser sólo una parodia de las novelas de caballerías de moda, artificiosas y estereotipadas, y una mera crítica de la caballería extemporánea, sino también una acusación contra la realidad dura y

desencantada, en la que a un idealista no le quedaba más que atrincherarse detrás de su idea fija. No era, por consiguiente, nuevo en Cervantes el tratamiento irónico de la actitud vital caballeresca, sino la relativización de ambos mundos, el romántico idealista y el realista racionalista. Lo nuevo era el insoluble dualismo de su mundo, el pensamiento de que la idea no puede realizarse en la realidad y el carácter irreductible de la realidad con respecto a la idea.

En su relación con los problemas de la caballería, Cervantes está determinado completamente por la ambigüedad del sentimiento manierista de la vida; vacila entre la justificación del idealismo ajeno del mundo y de la racionalidad acomodada a éste. De ahí resulta su actitud ambigua frente a su héroe, la cual introduce una nueva época en la literatura. Hasta entonces había en ella solamente caracteres de buenos y de malos, salvadores y traidores, santos y criminales, pero ahora el héroe es santo y loco en una persona. Si el sentido del humor es la aptitud de ver al mismo tiempo las dos caras opuestas de una cosa, el descubrimiento de estas dos caras en un carácter significa el descubrimiento del humor en la literatura, del humor que antes del Manierismo era desconocido en este sentido. No tenemos un análisis del Manierismo en la literatura que se salga de las exposiciones corrientes del Manierismo, gongorismo y direcciones semejantes; pero si se quisiera hacer tal análisis, habría que partir de Cervantes[57]. Junto al sentido vacilante ante la realidad y las borrosas fronteras entre lo real y lo irreal, se podrían estudiar también en él, sobre todo, los otros rasgos fundamentales del Manierismo: la trasparencia de lo cómico a través de lo trágico y la presencia de lo trágico en lo cómico, como también la doble naturaleza del héroe, que aparece ora ridículo, ora sublime. Entre estos rasgos figura especialmente también el fenómeno del “autoengaño consciente”, las diversas alusiones del autor a que en su relato se trata de un mundo ficticio, la continua transgresión de los límites entre la realidad inmanente y la trascendente a la obra, la despreocupación con que los personajes de la novela se lanzan de su propia esfera y salen a pasear por el mundo del lector, la “ironía romántica” con que en la segunda parte se alude a la fama ganada por los personajes gracias a la primera, la circunstancia, por ejemplo, de que lleguen a la corte ducal merced a su gloria literaria, y cómo Sancho Panza declara allí de sí mismo que él es “aquel escudero suyo que anda, o debe de andar en la tal historia, a quien llaman Sancho Panza, si no es que me trocaron en la cuna, quiero decir, que me trocaron en la estampa”. Manierista es también la idea fija de que está poseído el héroe, la constricción bajo la cual se mueve, y el carácter marionetesco que en consecuencia adquiere toda la acción. Es manierista lo grotesco y caprichoso de la representación; lo arbitrario, informe y desmesurado de la estructura; el carácter insaciable del narrador en episodios siempre nuevos, comentarios y digresiones; los saltos cinematográficos, divagaciones y sorpresas. Manierista es también la mezcla de los elementos realistas y fantásticos en el estilo, del naturalismo del pormenor y del irrealismo de la concepción total, la unión de los rasgos de la novela de caballería idealista y de la novela picaresca vulgar, el juntar el diálogo sorprendido en lo cotidiano, que Cervantes es

el primer novelista en usar[58], con los ritmos artificiosos y los adornados tropos del conceptismo. Es manierista también, y de manera muy significativa, que la obra sea presentada en estado de hacerse y crecer, que la historia cambie de dirección, que figura tan importante y aparentemente tan imprescindible como Sancho Panza sea una ocurrencia *a posteriori*, que Cervantes —como se ha afirmado[59]— no entienda al cabo él mismo a su héroe. Manierista es, finalmente, lo desproporcionado, ora virtuosista y delicado, ora descuidado y crudo, de la ejecución, por la que se ha llamado al *Don Quijote* la más descuidada de todas las grandes creaciones literarias[60], es verdad que sólo a medias con razón, pues hay obras de Shakespeare que merecen igualmente tal título.

Cervantes y Shakespeare son casi compañeros de generación; mueren, aunque no de la misma edad, en el mismo año. Los puntos de contacto entre la visión del mundo y la intención artística de ambos poetas son numerosos, pero en ningún punto es tan significativa la coincidencia entre ellos como en su relación con la caballería, que ambos tienen por algo extemporáneo y decadente. A pesar de esta unanimidad fundamental, sus sentimientos respecto del ideal caballeresco de vida, como no cabe esperar de otro modo ante fenómeno tan complejo, son muy distintos. El dramaturgo Shakespeare adopta ante la idea de la caballería una actividad más positiva que el novelista Cervantes; pero el ciudadano de Inglaterra, más adelantado en su historia social, rechaza la caballería como clase más terminantemente que el español, no tan completamente libre de prejuicios a causa de su propia prosapia caballeresca y de su carrera militar. El dramaturgo no quiere, incluso por razones estilísticas, renunciar al realce social de sus héroes: tienen que ser príncipes, generales y grandes señores para levantarse teatralmente sobre sus contemporáneos, y caer desde una altura suficiente, para causar, con la peripecia de su destino, una impresión tanto mayor.

La monarquía se había convertido bajo los Tudor en despotismo. La alta nobleza, al fin de la guerra de las Dos Rosas, estaba aniquilada casi por completo; la nobleza territorial inferior, los campesinos propietarios de tierras y la burguesía ciudadana querían ante todo paz y orden, y cualquier gobierno les parecía bien siempre que fuese suficientemente fuerte para impedir el retorno de la anarquía. Inmediatamente antes de la ascensión de Isabel al trono, el país fue visitado por el terror de la guerra civil; las diferencias religiosas parecían haberse hecho más inconciliables que lo habían sido nunca; la hacienda estaba en una situación desesperada; la política exterior era confusa y en modo alguno tranquilizadora. Ya el hecho de que la reina consiguiera apartar algunos de estos peligros y esquivar otros le aseguró una cierta popularidad entre amplios estratos de la población. Para las clases privilegiadas y pudientes su gobierno significaba, ante todo, una protección contra el peligro de los movimientos revolucionarios que amenazaban desde abajo. Todas las suspicacias de las clases medias frente al aumento del poder real enmudecían en consideración al bastión que tenían en la monarquía para la lucha de clases. Isabel favoreció en todos los aspectos la economía capitalista; se encontraba, como la mayoría de los príncipes de su tiempo, en continuas dificultades monetarias, e inmediatamente entró a

participar en las empresas de los Drake y Raleigh. El espíritu de empresa privada experimentó una protección sin precedentes hasta entonces; no sólo la administración, sino la misma legislación fue orientada hacia la defensa de sus intereses[61]. La economía de lucro se halló en ascenso ininterrumpido y el ambiente de prosperidad a ella ligado abarcó la nación entera. Todo lo que se podía mover económicamente sirvió para especular. La burguesía rica y la nobleza terrateniente o dedicada a la industria formaron la nueva clase señorial. En la alianza de la corona con ella se expresó la estabilización de la sociedad.

Pero no se debe, desde luego, sobrestimar la influencia política e intelectual de estas clases. La corte, en la que seguía dando el tono la antigua aristocracia, forma el centro de la vida pública, y la corona prefiere a la nobleza cortesana por encima de la burguesía y la pequeña nobleza, siempre que puede hacerlo sin daño ni peligro. La corte, en todo caso, se compone ya de elementos que se ennoblecen sólo bajo los Tudor y que han ascendido gracias a la riqueza. Los escasos descendientes de la antigua alta nobleza y los caballeros terratenientes se encuentran de buena gana dispuestos a enlazar en matrimonios y a cooperar económicamente con la parte rica y conservadora de la burguesía. La nivelación social ocurre allí, como en casi toda Europa, en parte por los matrimonios de los vástagos de los burgueses con la nobleza, en parte por la educación de los hijos de la nobleza de cuna para profesiones burguesas. Pero en Inglaterra, donde la regla es lo segundo, se realiza esencialmente una burguesización de la nobleza, en oposición ante todo a lo que ocurre en Francia, donde es fenómeno característico la ascensión de la burguesía a la clase nobiliaria. Decisiva para la relación de la alta burguesía y de las clases medias terratenientes con la corona sigue siendo la circunstancia de que la monarquía, tras luchas seculares, restablece el orden y está dispuesta en adelante a garantizar la seguridad de las clases poseedoras. El principio del orden, la idea de la autoridad y la seguridad se convierten en fundamento de la ideología burguesa, una vez que las clases adquirentes se han convencido de que para ellas nada es más peligroso que una autoridad débil y la conmoción de la jerarquía social. “Cuando la jerarquía vacila, la empresa padece” (*Troilo y Crésida*, I, 3): tal es el resumen de su filosofía social. El monarquismo de Shakespeare, lo mismo que el de sus contemporáneos, se explica, en primer lugar, por su miedo al caos. El pensamiento de la anarquía los persigue a cada paso; el orden del universo y la disolución de que tal orden parece amenazado siempre es un tema fundamental en su pensamiento y su poesía[62]. Prestan al cuadro del desorden social las dimensiones de la armonía alterada del universo y explican la música de las esferas como el canto de triunfo del ángel de la paz, en señor de los elementos rebeldes.

Shakespeare ve el mundo con los ojos de un burgués bien situado, que piensa muy liberalmente, y es escéptico y en muchos aspectos desilusionado. Expresa opiniones políticas que arraigan en la idea de los derechos humanos —como hoy los llamaríamos—, condena los abusos del poder y la opresión del pueblo, pero condena también lo que él llama la arrogancia y prepotencia del populacho, y coloca, en su temor burgués, el

principio del “orden” por encima de todas las consideraciones humanitarias. Los críticos conservadores suelen coincidir en que Shakespeare desprecia al pueblo y odia a la “turba” de las calles, pero muchos socialistas, que querrían sumarlo a sus filas, piensan que no se puede hablar de odio y desprecio en este aspecto, y que de un poeta del siglo XVI no se puede esperar que se pusiera de parte del proletariado en el sentido actual, tanto menos cuanto que entonces no existía tal proletariado todavía[63]. Los argumentos de Tolstoi y Shaw, que identifican las opiniones políticas de Shakespeare con las de sus héroes aristocráticos, ante todo con las de Coriolano, no son muy convincentes, si bien es digno de notarse que Shakespeare insulta al pueblo con visible satisfacción, en lo cual desde luego no ha de olvidarse tampoco el gusto especial que hay en el teatro isabelino por el insulto mismo. Shakespeare no aprueba seguramente los prejuicios de Coriolano, pero la lamentable ceguera del aristócrata no le estropea la visión imponente del “todo un hombre”. Mira desde arriba y con superioridad a las amplias masas populares, en lo cual —como ya observó Coleridge— se mezclan desprecio y atenta benevolencia. Su posición corresponde en conjunto a la actitud de los humanistas, cuyas consignas sobre la multitud “iliterata”, “políticamente inmadura” y “tornadiza”, repite fielmente. Que estos reparos no se fundan sólo en razones de educación resulta claro si se piensa que la aristocracia inglesa, más cercana del humanismo desde el principio, presta al pueblo más comprensión y benevolencia que la burguesía, más inmediatamente amenazada por las pretensiones económicas del proletariado, y que Beaumont y Fletcher, que entre los compañeros de Shakespeare son los que están más cerca de la aristocracia, hacen aparecer al pueblo bajo una luz más favorable que la mayoría de los dramaturgos de la época[64]. Pero estimara Shakespeare mucho o poco las cualidades morales de la multitud, tuviera muchas o pocas simpatías personales por el pueblo “maloliente” y “honrado”, sería una simplificación excesiva de las cosas considerarlo como un puro instrumento de la reacción. Marx y Engels reconocieron en él lo decisivo con el mismo acierto que en el caso de Balzac. Ambos, Shakespeare y Balzac, fueron, a pesar de su posición conservadora, campeones del progreso, pues ambos habían comprendido lo crítico e insostenible de la situación ante la que la mayoría de sus contemporáneos estaban tan tranquilos. Mas pensara Shakespeare como quiera sobre la monarquía, la burguesía y el proletariado, el puro hecho de que en una época de ascenso de la nación y de florecimiento económico, del cual él mismo tanto provecho sacaba, expresara una visión trágica del mundo y un pesimismo profundo, demuestra su sentido de responsabilidad social y su convencimiento de que no todo estaba bien cual estaba. Shakespeare no era seguramente ningún revolucionario ni ningún luchador, pero pertenecía al campo de los que por su sano racionalismo estorbaban el renacimiento de la nobleza feudal, lo mismo que Balzac, con su revelación de la psicología de la burguesía, involuntaria e inconscientemente se convirtió en uno de los precursores del socialismo moderno.

De los dramas de reyes de Shakespeare resulta claramente que el poeta, en la lucha entre corona, burguesía y nobleza inferior de un lado, y alta nobleza feudal de otro, no

estaba completamente de parte de los rebeldes arrogantes y crueles. Sus intereses e inclinaciones le unían a los estratos sociales que abarcaban la burguesía y la nobleza de sentimientos liberales y aburguesada, que formaban en todo caso, frente a la antigua nobleza feudal, un grupo progresista. Antonio y Timón, los ricos comerciantes, elegantes y magnánimos, con sus maneras cuidadas y gestos señoriales, correspondían mejor que nadie a su ideal humano. A pesar de sus simpatías por la vida señorial, Shakespeare se colocaba siempre de parte del buen sentido humano, de la justicia y del sentimiento espontáneo, donde quiera que estas virtudes burguesas entraran en colisión con los oscuros motivos de un romanticismo caballeresco irracional, de la superstición o del turbio misticismo. Cordelia representa de la manera más pura estas virtudes en medio de su ambiente feudal[65]. Pues aunque como dramaturgo Shakespeare sabe apreciar el valor decorativo de la caballería, no puede intimar con el hedonismo sin escrúpulos, el absurdo culto al héroe, el individualismo violento y desenfrenado de esta clase. Sir John Falstaff, sir Toby Belch, sir Andrew Aguecheek son parásitos desvergonzados; Aquiles, Ayax, Hostpur, perezosos y jactanciosos bravucones; los Percy, Glendower, Mortimer, desconsiderados egoístas, y Lear es un déspota feudal en un Estado en el que única y exclusivamente dominan principios heroico-caballerescos y donde nada que sea tierno, íntimo y modesto puede subsistir.

Se ha creído poder reconstruir tranquilamente a partir de la figura de Falstaff la idea que Shakespeare tenía de la caballería. Pero Falstaff representa sólo una especie del caballero shakespeariano, es decir, el tipo desarraigado por la evolución económica y el caballero corrompido por su aburguesamiento, que se ha vuelto un oportunista y un cínico y querría aparecer todavía como un idealista abnegado y heroico. Falstaff reúne rasgos de la estampa de Don Quijote con dotes del carácter de Sancho; pero, a diferencia de los héroes de Cervantes, es sólo una caricatura. Los tipos quijotescos puros los representan en Shakespeare figuras como Bruto, Hamlet, Timón y, en primer lugar, Troilo[66]. Su idealismo alejado del mundo, su ingenuidad y credulidad son cualidades que evidentemente tienen en común con Don Quijote. Característico de la visión shakespeariana es solamente su terrible despertar de la ilusión y la pena sin fondo que les causa el tardío descubrimiento de la verdad.

La actitud de Shakespeare frente a la caballería es muy complicada y no del todo consecuente. Shakespeare transforma el ocaso de la clase caballeresca, que todavía describe en sus dramas de reyes con plena satisfacción, en la tragedia del idealismo, no porque se hubiera acercado, por ejemplo, a la idea de la caballería, sino porque también se le hace extraña la realidad “anticaballeresca” con su maquiavelismo. Pues se veía adónde había llevado el predominio de esta doctrina. Marlowe aparece todavía fascinado por Maquiavelo, y el joven Shakespeare, el poeta de la crónica de *Ricardo III*, estaba evidentemente más entusiasmado con él que el Shakespeare tardío, para quien el maquiavelismo, lo mismo que para sus contemporáneos, se había convertido en una pesadilla. Es imposible caracterizar de modo unitario la posición de Shakespeare ante las

cuestiones sociales y políticas de su época sin tomar en cuenta los diversos estadios de su desarrollo. Su visión del mundo experimentó precisamente hacia el fin del siglo, en el momento de su plena madurez y del apogeo de su éxito, una crisis que cambió sustancialmente todo su modo de juzgar la situación social y sus sentimientos respecto de las distintas capas de la sociedad. Su anterior satisfacción ante la situación dada y su optimismo ante el futuro sufrieron una conmoción, y aunque siguió ateniéndose al principio del orden, del aprecio de la estabilidad social y del desvío frente al heroico ideal feudal y caballeresco, parece haber perdido su confianza en el absolutismo maquiavélico y en la economía de lucro sin escrúpulos. Se ha puesto en relación este cambio de Shakespeare hacia el pesimismo con la tragedia del conde de Essex, en la que también estuvo complicado el preceptor del poeta, Southampton; también otros acontecimientos desagradables de la época, como la enemistad entre Isabel y María Estuardo, la persecución de los puritanos, la progresiva transformación de Inglaterra en un estado policíaco, el fin del gobierno relativamente liberal y la nueva dirección absolutista iniciada bajo Jacobo I, la agudización del conflicto entre la monarquía y las clases medias, de ideas puritanas, han sido señaladas como causas posibles de este cambio[67]. Sea de ello lo que quiera, la crisis que Shakespeare sufrió conmovió todo su equilibrio y le proporcionó un modo de ver el mundo, del que nada es más significativo que el hecho de que, desde entonces, el poeta sienta más simpatía por las personas que fracasan en la vida pública que por aquéllas que tienen fortuna y éxito. Bruto, el político inepto y desgraciado, queda particularmente cerca de su corazón[68]. Tal subversión de valores apenas puede explicarse por un simple cambio de humor, una aventura puramente privada o una inteligente corrección de opiniones anteriores. El pesimismo de Shakespeare tiene una dimensión suprapersonal y lleva en sí las huellas de una tragedia histórica.

La relación de Shakespeare con el público teatral de su época corresponde muy bien a su actitud social en general; pero el cambio de sus simpatías se puede seguir mejor en este aspecto concreto que en la abstracta generalidad. Podemos dividir su carrera artística en varias fases separables bastante exactamente según los estratos sociales para los que tiene más consideraciones como público y según las concesiones que les hace. El autor de los poemas *Venus y Adonis* y *Lucrecia* es todavía un poeta que se atiene por completo al gusto de la moda humanística y que escribe para los círculos aristocráticos, que elige la forma épica para cimentar su gloria, evidentemente porque en el drama, conforme a la idea cortesana, ve un género de segunda categoría. La lírica y la épica son ahora los géneros poéticos y preferidos en los círculos cortesanos cultos; junto a ellos el drama, con el amplio público a que se dirige, es considerado como una forma de expresión relativamente plebeya. Después del fin de la guerra de las Dos Rosas, cuando los artistas ingleses comienzan a seguir el ejemplo de sus compañeros italianos y franceses y a participar en la literatura, la corte se convierte en Inglaterra, como en los otros países, en centro de la vida literaria. La literatura inglesa renacentista es cortesana y practicada por aficionados, a diferencia de la medieval, que sólo era en parte cortesana y era practicada principalmente

por poetas de profesión. Wyatt, Surrey, Sidney son elegantes aficionados, pero también la mayoría de los escritores profesionales de la época están bajo la influencia espiritual de aristócratas cultos. Por lo que hace al origen de estos literatos, sabemos que Marlowe era hijo de un zapatero; Peele, de un platero, y Dekker, de un sastre; que Ben Jonson abraza primero el oficio de su padre y se hace albañil; pero sólo una parte relativamente pequeña de escritores procede de las clases inferiores; la mayoría pertenecen a la *gentry*, son funcionarios y comerciantes ricos[69]. Ninguna literatura puede estar más condicionada en su origen y sus orientaciones por razones de clase que la isabelina, cuyo objeto principal es la formación de nobles verdaderos y que se dirige, ante todo, a círculos directamente interesados en la consecución de tal objetivo. Se encontró extraño que en un momento en que la vieja nobleza estaba extinguida en gran parte y la nueva todavía hacía poco que pertenecía a la burguesía, se pusiera tanto precio a la ascendencia y a la actitud nobiliaria[70]; pero precisamente el carácter advenedizo de una clase noble explica, según es bien sabido, las exageradas pretensiones que exhibe frente a los propios miembros de la clase. La educación literaria es en la época isabelina una de las principales exigencias que un hombre elegante tiene que satisfacer. La literatura es la gran moda, y es de buen tono hablar de poesía y discutir problemas literarios. El estilo artificioso de la poesía de moda se admite en la conversación cotidiana; también la reina habla en este estilo afectado, y quien no habla así parece tan inadecuado como si no supiese francés[71]. La literatura se convierte en un juego de sociedad. Los poemas épicos y ante todo los líricos, los infinitos sonetos y canciones de los elegantes aficionados circulan manuscritos entre la buena sociedad; no se imprimen, para con ello subrayar que el autor no es un poeta profesional, no lima sus obras y desea de antemano limitar su público.

Un poeta lírico o épico es en estos círculos, aun entre los poetas profesionales, más estimado que un dramático; encuentra más fácilmente un protector y puede contar con un magnífico apoyo. Y, sin embargo, la existencia material de un dramaturgo, que escribe en primer lugar para el teatro público, gustado por todas las clases de la población, está más asegurada que la de los poetas que están limitados a un protector privado. Las obras teatrales son, desde luego, mal pagadas —Shakespeare adquiere una fortuna no como dramaturgo, sino como accionista del teatro—, pero aseguran, dada la continua demanda, un ingreso regular. Por ello, casi todos los escritores de la época trabajan, aunque sea transitoriamente, para el teatro; todos prueban su suerte en el teatro, aunque a veces con remordimientos, lo cual es tanto más curioso cuanto que el teatro isabelino tiene su origen en parte en la vida cortesana o casi cortesana de las grandes casas. Los actores que andan vagando por el campo y los establecidos en Londres proceden inmediatamente de los bufones que habían estado al servicio de estas casas. Las grandes casas señoriales tenían al final de la Edad Media sus propios actores —fijos u ocasionalmente empleados—, lo mismo que tenían sus juglares. Primitivamente ambas clases debían de ser idénticas entre sí. Representaban piezas en las fiestas, sobre todo en Navidad y en las festividades familiares, especialmente en las bodas, y tales piezas eran compuestas generalmente para

estas ocasiones. Llevaban la librea y el escudo de su señor, lo mismo que las otras gentes de la comitiva y los criados. La forma exterior de esta relación servil se mantenía todavía en la época en que los antiguos juglares y mimos domésticos habían formado compañías autónomas de cómicos. La protección de sus antiguos señores les servía de ayuda contra la hostilidad de los funcionarios del Estado y les aseguraba un ingreso suplementario. Su protector les pagaba una renta anual y reclamaba sus servicios a cambio de un salario especial siempre que quería organizar para una fiesta de su casa una representación teatral[72]. Estos cómicos domésticos y de corte forman así la transición inmediata desde los actores y mimos de la Edad Media a los actores profesionales de la Edad Moderna. Las antiguas familias se extinguen poco a poco, las grandes casas se acaban y los comediantes tienen que sostenerse por sí mismos; el impulso decisivo para la formación de las compañías teatrales lo da la rápida evolución y la centralización de la vida cortesana y cultural bajo los Tudor[73].

Ya en tiempo de Isabel comienza una verdadera caza de protectores. La dedicatoria de un libro y el pago por tal honor se convierten en un negocio ocasional, que no supone la menor dependencia ni verdadero respeto. Los escritores se superan en los aduladores encarecimientos, que además dirigen muchas veces a gente completamente extraña. Mientras tanto los protectores son cada vez más mezquinos y menos seguros en sus regalos. La antigua relación patriarcal entre los mecenas y sus protegidos camina hacia su disolución[74]. Entonces aprovecha también Shakespeare la ocasión de pasarse al teatro. Si lo hizo, en primer lugar, para asegurarse la existencia, o porque entre tanto subió la estimación del teatro, y porque sus intereses y simpatías se desplazaron desde el estrecho círculo aristocrático a estratos más amplios, es difícil de decir; verosímilmente pesaron en su decisión todos estos motivos a una. Con su paso al teatro comienza la segunda fase del desarrollo artístico de Shakespeare. Las obras que ahora escribe no tienen ya el tono clasicista y afectadamente idílico de sus escritos primerizos, pero se siguen orientando por el gusto de las clases superiores. Son en parte orgullosas crónicas, pretenciosas piezas históricas y políticas, que ensalzan la idea monárquica, en parte comedias ligeras y de romántica exuberancia, que, llenas de optimismo y alegría de vivir, despreocupadas de los cuidados del día, se mueven en un mundo completamente ficticio.

Hacia el fin de siglo comienza el tercer período, el trágico, de la carrera de Shakespeare. El poeta se ha alejado mucho del *eufuísmo* y del frívolo romanticismo de las clases altas; parece también haberse separado de las clases medias. Compone sus grandes tragedias sin consideraciones a una clase determinada, para el gran público mezclado de los teatros de Londres. Del antiguo tono ligero no queda ninguna huella; también las llamadas comedias de este período están llenas de melancolía. Después sigue la última fase en la evolución del poeta, época de resignación y de paz, con sus tragicomedias que alguna vez hacen incursiones en el romanticismo. Shakespeare se aleja cada vez más de la burguesía, que en su puritanismo se hace de día en día más miope y mezquina. Los ataques de los funcionarios estatales y eclesiásticos contra el teatro se vuelven cada vez

más violentos; los actores y dramaturgos han de buscar de nuevo sus protectores y valedores en los círculos de la corte y de la nobleza, y acomodarse una vez al gusto de ellos. La dirección representada por Beaumont y Fletcher triunfa; también Shakespeare se suma a ella en cierta medida. Escribe otra vez piezas en las que no sólo predominan los temas románticos y de cuento, sino que en muchos aspectos recuerdan los desfiles y mascaradas de la corte. Cinco años antes de su muerte, en la cumbre de su carrera, Shakespeare se retira del teatro y cesa por completo de escribir comedias. ¿La más magnífica obra dramática que le había sido dado crear a un poeta fue el regalo del destino a un hombre que, en primer lugar, tenía que suministrar a su empresa teatral material utilizable, y que cesó de producir cuando se aseguró a sí mismo y a su familia una existencia sin cuidados, o fue más bien la creación de un poeta que dejó de escribir cuando según su sentir ya no existía un público al que valiera la pena dirigirse?

Respóndase como se quiera a esta pregunta, y hágase a Shakespeare retirarse del teatro satisfecho o aburrido, lo que es cierto es que durante la mayoría del tiempo de su carrera teatral Shakespeare mantuvo una relación muy positiva con el público, aunque en las diversas fases de su evolución fue prefiriendo clases distintas y al final ya no se podía identificar del todo con ninguna. Shakespeare fue de todos modos el primero, si no el único, gran poeta en la historia del teatro que se dirigió a un público amplio y mezclado, que comprendía, puede decirse, todas las clases de la sociedad, y ante él logró plena resonancia. La tragedia griega era un fenómeno demasiado complejo; la participación del público en ella estaba formada de componentes muy diversos como para que podamos juzgar de su efecto estético; los motivos religiosos y políticos desempeñaban en su acogida un papel por lo menos tan importante como los artísticos; su público era, por razón de la limitación de la entrada a los ciudadanos libres, más unitario que el del teatro isabelino; sus representaciones ocurrían además en forma de festividades que se celebraban relativamente pocas veces, de manera que su capacidad de atracción sobre las clases más amplias nunca fue de verdad puesta a prueba. Tampoco el drama medieval, cuya representación se realizaba en condiciones externas semejantes a las del isabelino, presentó ninguna obra verdaderamente importante, por lo que su aceptación entre las masas no plantea un problema sociológico a la manera como lo plantea el drama shakespeariano. Pero el verdadero problema en el caso de Shakespeare no consiste en que él, el más grande poeta de su tiempo, fuera a la vez el dramaturgo más popular, ni que aquellas de sus piezas que preferimos nosotros fueran también las de más éxito entre sus contemporáneos[75], sino que en cada ocasión las más amplias clases del público juzgaran con más acierto que los cultos y los entendidos. La gloria literaria de Shakespeare alcanzó hacia 1589 su cenit y disminuyó precisamente a partir del momento en que había alcanzado la plena madurez; pero el público teatral siguió fiel a él y confirmó aquella posición sin rival que él había alcanzado ya antes.

Para contradecir la idea de que el teatro de Shakespeare fue un teatro de masas en el sentido moderno de la expresión, se ha alegado la cabida relativamente pequeña de los

teatros de entonces[76]. Pero las pequeñas dimensiones del teatro, que por otra parte estaban compensadas por las diarias representaciones, no modifican nada el hecho de que su público estuviera compuesto de las más diversas clases de la población londinense. Los oyentes de patio no eran en modo alguno los señores absolutos del teatro, pero, con todo, allí estaban y no podían en ninguna circunstancia ser olvidados. Además estaban allí en número relativamente grande. Si bien las clases superiores aparecían mejor representadas de lo que hubiera correspondido proporcionalmente a la parte que formaban de la población, las clases trabajadoras, que eran la mayoría dominante en la población de la capital, constituían la mayor parte del público, a pesar de estar peor representadas. Así permiten concluir los precios de las entradas, que estaban principalmente calculados dentro del alcance de estos elementos[77]. En todo caso era un auditorio heterogéneo, tanto desde el punto de vista económico como del de clase y educación, el que Shakespeare tenía ante sí; el público de las tabernas se reunía con representantes de la clase alta ilustrada y con los miembros de las clases medias, ni particularmente cultas, ni completamente inciviles. Y aunque no era ya, en modo alguno, el público de los escenarios ambulantes de los mimos el que llenaba los teatros del Londres isabelino, era siempre el público de un teatro popular, y precisamente de un teatro popular en el amplio sentido de los románticos.

¿La coincidencia de calidad y popularidad en el drama shakespeariano radica en una profunda relación íntima o en un puro malentendido? Al público, en todo caso, parece que le gustaron en las piezas de Shakespeare no sólo los violentos efectos escénicos, la acción brutal y sangrienta, las toscas burlas y las largas tiradas de versos, sino también los pormenores tiernos y más profundamente poéticos, pues en otro caso estos pasajes no habrían podido alcanzar la importancia que alcanzaron. Es con todo posible que los espectadores de pie en el patio dejaran que actuara sobre ellos el puro ruido y el tono general de tales pasajes, como bien puede suceder con un público aficionado al teatro e ingenuo. Pero estas son cuestiones ociosas, por insolubles. No tiene tampoco mucho más sentido la pregunta de si Shakespeare se sirvió de aquellos efectos que empleaba aparentemente para dar gusto a la parte menos exigente de su público sin remordimientos o con repugnancia. La diferencia de educación entre los diversos estratos del público no habrá sido de todos modos tan grande como para que tengamos que suponer sólo en los espectadores menos educados la afición a una acción bien visible y a bromas de gusto equívoco. Los exabruptos de Shakespeare contra los espectadores de patio son desorientadores; hay en ellos, sin duda, algo de afectación y puede haber influido el deseo de halagar a la parte más distinguida del auditorio[78].

Tampoco entre los teatros “públicos” y los “privados” parece haber sido muy grande la diferencia que antes se suponía. *Hamlet* tuvo en unos y en otros el mismo éxito, y, frente a las reglas artísticas clásicas el auditorio era, en una como en otra clase de teatro, indiferente[79]. Pero no es lícito en el mismo Shakespeare contraponer marcadamente lo que comprendemos bajo el nombre de conciencia artística y los supuestos que se daban en

su teatro, como suele ocurrir en la bibliografía crítica del pasado[80]. Shakespeare no escribe un drama porque quiere conservar una vivencia o resolver un problema; no se da en él primero el tema, ni busca *a posteriori* la forma y la posibilidad de exponerlo, sino que antes que nada existe una demanda, y él procura principalmente satisfacerla. Escribe sus piezas porque su teatro las necesita. Por otra parte, no se debe extremar, a pesar del profundo vínculo de Shakespeare con el teatro viviente, la teoría de la justificación escénica de su arte. Los dramas estaban dedicados ante todo a un teatro popular, pero en una época de humanismo, en la que también se leía mucho. Se ha observado que para el tiempo corriente de dos horas y media de representación la mayoría de las piezas de Shakespeare son demasiado largas para poder ser representadas sin cortes. (¿Es que se suprimirían en las representaciones precisamente los pasajes de valor poético?) La explicación de la longitud de estas piezas es, evidentemente, que el poeta al componerlas pensaba no sólo en la escena, sino también en la publicación en forma de libro[81]. Son, por consiguiente, irreales ambas ideas, la que atribuye toda la grandeza de Shakespeare al origen de puro oficio y a la orientación popular de su arte, y también la contraria, que considera todo lo que en sus obras es ordinario, sin gusto y descuidado, como una concesión a las amplias masas del público.

De la grandeza de Shakespeare no hay una explicación sociológica, como no la hay de la calidad artística en general. El hecho, sin embargo, de que en los tiempos de Shakespeare existiera un teatro popular, que abarcaba las más diversas capas de la sociedad y las unía en el goce de los mismos valores, debe poder ser explicado. Frente a las cuestiones religiosas es Shakespeare, como la mayoría de los dramaturgos de su época, completamente indiferente. De un sentido de comunidad social no puede hablarse en su público. La conciencia de unidad nacional está haciéndose entonces, y todavía no se expresa culturalmente. La reunión de las distintas clases de la sociedad en el teatro la hace posible tan sólo la dinámica de la vida social, que mantiene fluidos los límites entre las clases y que, aunque no borra las diferencias objetivas, permite pasar a los sujetos de una categoría a otra. Las diversas clases de la sociedad están en la Inglaterra isabelina menos separadas entre sí que en el resto del Occidente. En primer lugar, las diferencias de educación son menores que, por ejemplo, en la Italia del Renacimiento, donde el humanismo trazaba entre los distintos círculos de la sociedad fronteras más claras que en Inglaterra, económica y socialmente estructurada de modo semejante, pero “más joven”, y donde, por consiguiente, no podía aparecer ninguna institución cultural que fuera comparable en universalidad con el teatro inglés. Este teatro es el resultado de una nivelación sin ejemplo fuera de Inglaterra. En este aspecto es verdaderamente instructiva la analogía, a menudo exagerada, entre la escena isabelina y el cine. Al cine se va para ver una película; sea uno culto o no, ya se sabe lo que por ello hay que entender y lo que de ello se puede esperar. Ante una pieza teatral, por el contrario, no es éste en absoluto el caso. Pero en los tiempos de Isabel iban las gentes al teatro como nosotros vamos al cine, y coincidían en sus exigencias respecto de lo que allí se les daba, por distintas que fueran

en otros órdenes sus necesidades intelectuales. El criterio común de entretenimiento y emoción en las diversas clases de la sociedad hizo posible el arte de Shakespeare, aunque en modo alguno lo creara, y condicionó sus caracteres, pero no su calidad.

No sólo el contenido y la tendencia, sino también la forma del drama shakespeariano está condicionada por la estructura política y social de la época. Surge de la fundamental vivencia de la política realista, es decir, de la experiencia de que la idea pura, no falsificada, sin concesiones, no puede realizarse en la tierra, y que, o hay que sacrificar la pureza de la idea a la realidad, o la realidad habrá de quedar intocada por la idea. El dualismo del mundo ideal y fenoménico no se descubrió entonces por vez primera, pues ya lo conocieron la Edad Media como también la Antigüedad. Pero a la epopeya homérica le es todavía completamente extraña esta antítesis, y la misma tragedia griega no trata aún propiamente el conflicto de estos dos mundos. Más bien describe la situación en que caen los mortales por la intervención de los poderes divinos. La complicación trágica no surge en ella porque el héroe se sienta empujado hacia un más allá, y tampoco lleva la tragedia al héroe cerca del mundo de las ideas, a que sea empapado más profundamente por ellas. Tampoco en Platón, que no sólo conoce el antagonismo entre idea y realidad, sino que lo convierte en fundamento principal de su sistema, se tocan entre sí ambas esferas. El idealista de mente aristocrática se mantiene en una pasividad contemplativa frente a la realidad y pone la idea en una lejanía inaccesible e incalculable. La oposición entre este mundo y el otro, entre existencia corporal y espiritual, imperfección y plenitud del ser, la percibió la Edad Media más profundamente que cualquier época antes o después, pero la conciencia de esta oposición no engendró en el hombre medieval ningún conflicto trágico. El santo renuncia al mundo; no busca realizar lo divino en lo terrenal, sino prepararse para una existencia en Dios. Según la doctrina de la Iglesia, no es misión del mundo levantarse al más allá, sino ser el escabel bajo los pies de Dios. Para la Edad Media hay sólo diversos distanciamientos de lo divino, pero no hay conflicto posible con ello. Un punto de vista moral que quisiera justificar la oposición a la idea divina y dar valor a la voz del mundo frente a la voz del cielo sería completamente absurdo desde el punto de vista de la mentalidad medieval. Estas circunstancias explican por qué la Edad Media no tiene tragedia y por qué la tragedia clásica es fundamentalmente distinta de lo que nosotros entendemos por final trágico. Sólo la época del realismo político descubre la forma de drama trágico que corresponde a nuestra idea y traslada el conflicto dramático de la acción al alma del héroe, pues sólo una época que es capaz de comprender los problemas de la acción realista, orientada sobre la inmediata realidad, puede atribuir su valor moral a una actitud que tiene validez para el mundo, aunque no la tenga frente a las ideas.

La transición desde los Misterios no trágicos ni dramáticos de la Edad Media a las tragedias de la Edad Moderna la forman las Moralidades de la Baja Edad Media. En ellas se expresa por primera vez la lucha psicológica, que en el drama isabelino se eleva a trágico conflicto de conciencia[82]. Los motivos que Shakespeare y sus contemporáneos añaden a la descripción de esta lucha psicológica consisten en la inevitabilidad del

conflicto, en lo insoluble de su final y en la victoria moral del héroe en medio de su caída. Esta victoria se hace sólo posible con la concepción de la idea moderna de destino, que se diferencia de la antigua ante todo en que el héroe trágico afirma su destino y lo acepta como lleno de sentido. En el pensar moderno un destino se vuelve trágico sólo mediante su afirmación. El parentesco espiritual de esta idea de lo trágico con el pensamiento protestante de la predestinación es innegable y aunque quizá no hay en ello ninguna dependencia directa, existe en todo caso un paralelismo desde el punto de vista de la historia de las ideas, que permite aparecer llena de sentido la simultaneidad de la Reforma con la formación de la tragedia moderna.

En la época del Renacimiento y del Manierismo hay en los países culturales de Europa tres formas más o menos autónomas de teatro: 1ª, el drama religioso, que, con excepción de España, en todas partes se aproxima a su fin; 2.ª, el drama erudito, que se extiende por todas partes con el humanismo, pero en ninguna se torna popular, y 3.ª, el teatro popular, que crea formas diversas que oscilan entre la *commedia dell' arte* y el drama shakespeariano, las cuales se acercan a la literatura ora más ora menos, pero, sin embargo, no pierden del todo su conexión con el teatro medieval. El drama humanístico introdujo tres novedades importantes: transformó el teatro medieval, que en lo esencial era representación y pantomima, en obra de arte literaria; aisló, para realzar la ilusión, la escena del público; y, finalmente, concentró la acción tanto en el espacio como en el tiempo, sustituyendo, con otras palabras, la desmesura épica de la Edad Media por la concentración dramática del Renacimiento[83]. Shakespeare fue sólo el primero en apropiarse estas innovaciones, pero en cierta medida conserva tanto la falta medieval de separación entre la escena y los espectadores como la épica amplitud del drama religioso y el carácter movido de la acción. En este aspecto es menos avanzado que los autores de dramas humanísticos, y propiamente no ha tenido ningún heredero en la literatura dramática moderna. Tanto la *tragédie classique*, el drama burgués del siglo XVIII y el del clasicismo alemán, como el teatro naturalista del siglo XIX, de Scribe y Dumas hijo a Ibsen y Shaw, están más cerca del drama humanístico, por lo menos en el aspecto formal, que del tipo shakespeariano, con su suelta estructura y su relativamente pequeño ilusionismo escénico. Su continuación la tiene propiamente la forma shakespeariana sólo en el cine. Pero en él únicamente se mantiene una parte de los principios formales shakespearianos; así, en primer lugar, la composición por suma, la discontinuidad de la acción, la sucesión brusca de escenas, la acción libre y cambiante en el espacio y en el tiempo. Pero de una renuncia al efecto ilusionista de la escena puede hablarse en el cine tan poco o aún menos que en el drama. La tradición medieval y popular del teatro, que todavía estaba viva en Shakespeare y sus contemporáneos, fue destruida por el Humanismo, Manierismo y Barroco, y en los dramáticos posteriores pervive a lo sumo como pálido recuerdo; lo que en el cine recuerda esta tradición no está evidentemente en relación de continuidad con Shakespeare, sino que resulta de las posibilidades de una técnica que está en condiciones de resolver las dificultades a las que el teatro shakespeariano hubo de dar soluciones

ingenuas o crudas.

Lo más característico en Shakespeare, bajo el aspecto estilístico, es el enlace de la tradición popular del teatro con la evitación de la tendencia que conduce al “drama burgués”. En él, a diferencia de la mayoría de sus contemporáneos, no se hallan como protagonistas figuras realistas burguesas, ni existen el sentimentalismo y la inclinación a moralizar, que caracterizan a tales dramaturgos. En Marlowe encontramos protagonistas como Barrabás el usurero y Fausto el doctor que en los dramas humanistas hubieran podido ser a lo sumo figuras secundarias. Shakespeare, cuyos héroes, aun cuando pertenecen a la clase burguesa, manifiestan una actitud aristocrática, significa en el aspecto de la historia social un cierto retroceso en comparación con Marlowe. Pero entre los contemporáneos más jóvenes de Shakespeare hay ya dramaturgos que, como Thomas Heywood y Thomas Dekker, en primer lugar, hacen transcurrir sus piezas muchas veces por completo en el mundo de la clase media y expresan el sentido de la vida de la burguesía. Eligen como héroes a comerciantes y trabajadores, describen la vida y las costumbres familiares, buscan efectos melodramáticos y una enseñanza moral, gustan de motivos sensacionales y ambientes crasamente realistas, como manicomios, burdeles, etc. Ejemplo típico de la manera de tratar “burguesamente” una tragedia amorosa en esta época es *A Wornan killed with Kindness* (“La mujer asesinada con amabilidad”), de Heywood, pieza cuyo protagonista es ciertamente un noble, pero que ante su desgracia conyugal reacciona de una manera antiheroica y anticaballeresca en grado sumo. Es un drama de tesis, que gira alrededor de la cuestión, en aquella época tan candente, del adulterio, lo mismo que *’Tis a Pity She’s a Whore* (“Es una lástima que sea una p…”), de Ford, sobre el tan conocido tema del incesto, o *The Changeling* (“El supositicio”), de Middleton, sobre la psicología del pecado. En todas estas piezas, a las que hay que añadir el drama sensacionalista anónimo *Arden of Feversham*, es “burgués” el interés por lo criminal, que para los burgueses que se agarran temerosos al principio del orden significa simplemente el caos. En Shakespeare la violencia y el pecado nunca tienen este sello criminal; sus criminales son fenómenos naturales que no podrían respirar en el ambiente cerrado de los dramas burgueses de Heywood, Dekker, Middleton y Ford. Y, sin embargo, el carácter fundamental del arte de Shakespeare es completamente naturalista. No sólo en el sentido de que abandona los principios de unidad, economía y orden del arte clásico, sino también de que trabaja en la continua expansión y complicación de sus motivos. Es naturalista en Shakespeare ante todo el dibujo de los caracteres, la psicología diferenciada de sus figuras y el formato humano de sus héroes, que consisten en evidentes contradicciones y están llenos de debilidades. Piénsese solamente en Lear, que es un viejo necio; Otelo, que es un mocetón ingenuo; Coriolano, que es un chico de escuela obstinado y ambicioso; Hamlet, débil, gordo y de corto aliento; César, epiléptico y sordo de un oído, supersticioso, vano, inconsistente, fácil de influir y, sin embargo, de una grandeza a cuyos efectos nadie puede escapar. Shakespeare realza el naturalismo del trazado de los caracteres por el detalle de sus *petits faits vrais*, entre los que está que el príncipe Enrique

pida cerveza después de su lucha, o que Coriolano se seque el sudor de la frente, o el que Troilo, después de la primera noche de amor, prevenga a Crésida contra el aire fresco de la mañana y le diga: *You will catch cold and curse me* (“Vas a atrapar un catarro y a maldecirme”).

El naturalismo de Shakespeare tiene, empero, límites demasiado visibles. Los rasgos individuales están en él mezclados por todas partes con los convencionales, los diferenciados, con los simples e ingenuos, los refinados, con los primitivos y crudos. De los medios artísticos que halla a su disposición acepta muchos con intención y para sus fines, pero la mayoría sin crítica y sin pensarlo. El peor error de los antiguos estudios sobre Shakespeare consistía en ver en todos los medios de expresión del poeta soluciones bien pensadas, cuidadosamente calculadas y condicionadas artísticamente, y, ante todo, en procurar explicar todos los rasgos de sus caracteres por motivos de psicología íntima, cuando, precisamente, en realidad muchas veces se han mantenido porque se daban ya en las fuentes de Shakespeare, o fueron elegidos porque constituían la solución más sencilla, cómoda y breve de una dificultad de la que el dramaturgo no creía mereciera la pena ocuparse más[84]. El convencionalismo de la psicología de Shakespeare se expresa de la manera más evidente en el empleo de tipos ya fijados en la literatura anterior. No sólo las comedias de la primera época conservan las figuras estereotipadas de la comedia clásica y del mimo, sino que un carácter aparentemente tan original y complicado como Hamlet es, como se sabe, una figura fijada, esto es, el “melancólico”, que en los días de Shakespeare estaba muy de moda y que hallamos a cada paso en la literatura contemporánea.

Pero el naturalismo psicológico de Shakespeare es también en otros aspectos limitado. La falta de unidad y consecuencia en el dibujo de los caracteres, los cambios inmotivados y las contradicciones en el desarrollo de ellos, la descripción y explicación que las figuras hacen de sí mismas en monólogos y apartes, la falta de perspectiva de sus juicios sobre ellos mismos y sobre sus antagonistas, los comentarios que ellos hacen, que a menudo hay que tomar a la letra, el mucho hablar sin significación y sin relación alguna con el carácter del que habla, la falta de atención del poeta, que muchas veces olvida quién está hablando, si Gloster o Lear, o si el propio Timón o Lear, y que no pocas veces dice palabras que tienen función puramente lírica, de ambiente musical, y que muchas veces habla por boca de sus figuras, todo esto son infracciones de las reglas de aquella psicología cuyo primer gran maestro es precisamente Shakespeare. Su sabiduría y profundidad psicológicas quedan intactas a pesar de los descuidos que se le escapan. Sus caracteres tienen —y también esto es en él un rasgo común con Balzac— una verdad íntima tan incontrastable, una sustancialidad tan inagotable que no cesan de vivir ni de respirar, por muy forzados y muy desdibujados que estén. En realidad apenas hay una falta contra la verdad psicológica que cometan los otros dramaturgos isabelinos y de la que Shakespeare esté libre; es incomparablemente mayor que ellos, pero no distinto. Tampoco su grandeza tiene nada de la “perfección”, nada de la “falta de tachas” de los clásicos. Le falta el carácter de modelo de éstos, pero le falta también su simplicidad, su monotonía. La peculiaridad del

fenómeno Shakespeare y la antítesis entre su estilo dramático y la forma clásica y normativa han sido sentidas y subrayadas desde hace tiempo. Ya Voltaire y el propio Jonson reconocieron que en él operaba una fuerza violenta y natural, que no se cuidaba de los "reglas", que no podía ser sujetado por éstas, y que hallaba expresión en una forma dramática completamente distinta de la tragedia clásica. Todo el que tenía sentido de las diferencias estilísticas veía que se trataba de dos tipos distintos de un género; únicamente, no siempre se reconoció que la diferencia era histórica y sociológica. La diferencia sociológica sólo se hace visible cuando se busca la explicación de por qué en Inglaterra se impuso un tipo y en Francia el otro, y qué pudo haber tenido que ver la relación del público con la victoria de la forma shakespeariana del drama en una parte y con la de la *tragédie classique* en la otra.

La comprensión de la peculiaridad estilística de Shakespeare se ha hecho difícil precisamente por el empeño de ver en él sencillamente al poeta inglés del Renacimiento. Ciertos rasgos renacentistas —individualistas y humanistas— se hallan sin duda en su arte, y poder demostrar un movimiento renacentista propio era en el siglo pasado el orgullo de cada una de las literaturas nacionales de Occidente. ¿Quién hubiera podido representar más dignamente tal movimiento en Inglaterra que Shakespeare, cuya desbordada vitalidad correspondía lo mejor posible al concepto corriente de Renacimiento? Pero, de todos modos, quedaba sin explicar lo caprichoso, desmesurado y exuberante del estilo de Shakespeare. A la consideración de este resto inexplicado hay que añadir que, desde hace aproximadamente una generación, cuando el concepto de barroco fue sometido a revisión y en el cambio de apreciación de las obras de este arte ha surgido como una moda de él, la idea del carácter barroco del drama shakespeariano ha encontrado numerosos partidarios[85]. Si se consideran la pasión, el *pathos*, la impetuosidad, la exageración como rasgos fundamentales del Barroco, es evidentemente fácil hacer de Shakespeare un poeta barroco. Pero un paralelo del modo de composición de los grandes artistas del Barroco, como Bernini, Rubens y Rembrandt, con el de Shakespeare, no se puede realizar en forma concreta. La traslación, por ejemplo, de las categorías wölfflinianas del Barroco —lo pictórico, la profundidad espacial, la falta de claridad, de unidad y la forma abierta— al caso de Shakespeare, o se queda en generalidades que nada dicen, o se funda en puros equívocos. El arte de Shakespeare contiene naturalmente también elementos barrocos, como el de Miguel Angel; pero el creador de Otelo es un artista barroco tan escasamente como lo es el de las tumbas de los Médici. Cada uno de ellos es un caso especial, en el que se mezclan de modo particular los elementos del Renacimiento, del Manierismo y del Barroco, sólo que en Miguel Angel es el predominante la tendencia renacentista, y en Shakespeare, la manierista. Ya la insoluble combinación de naturalismo y convencionalismo nos lleva a partir, para la explicación de la forma shakespeariana, del Manierismo. De la justicia de tal proceder habla también la continua mezcla de los temas trágicos y cómicos, la naturaleza mixta de los tropos, la grosera síntesis de los elementos concretos y abstractos, sensuales e intelectuales, la a

veces forzada ornamentación de la composición (como, por ejemplo, la repetición del motivo de la ingratitud filial en el *Lear*), la acentuación de lo ilógico, insondable y absurdo de la vida, la idea de lo teatral, de ensueño, forzado y dificultoso de la existencia humana. Manierista, y no explicable de otro modo que por el gusto manierista contemporáneo, es lo artificioso y decorativo, la afectación y afán de originalidad en el lenguaje de Shakespeare. Es manierista su *eufuísmo*, sus metáforas tantas veces recargadas y confusas, su acumulación de antítesis, asonancias y juegos de palabras, su preferencia por el estilo complicado, enredado y enigmático. Manierista es también lo extravagante, raro y paradójico, de que no está libre por completo ninguna obra de Shakespeare: el juego erótico con el disfraz de hombre de papeles de muchacha representados por hombres en las comedias, el amante con cabeza de asno en *El sueño de una noche de verano*, el negro de protagonista en el *Otelo*, la enredada figura de Malvolio en *La Noche de Epifanía* o *Lo que queráis*, las brujas y la selva en marcha en *Macbeth*, las escenas de locura en *Lear* y *Hamlet*, el incómodo ambiente de juicio final en *Timón de Atenas*, el retrato parlante en el *Cuento de invierno*, la máquina del mundo mágico en *La Tempestad*, etc., etc. Todo esto forma parte del estilo de Shakespeare, si bien no agota por completo el arte del poeta.

VII

EL BARROCO

1

EL CONCEPTO DE BARROCO

El Manierismo correspondió como estilo artístico a un sentido de la vida escindido, pero igualmente extendido por todo el Occidente; en el Barroco se exterioriza una mentalidad en sí más homogénea, pero que en los diversos países cultos de Europa adopta formas diferentes. El Manierismo fue, como el Gótico, un fenómeno europeo general, aunque se limitó a círculos mucho más estrechos que el arte cristiano del Medioevo; el Barroco comprende, por el contrario, esfuerzos artísticos tan diversificados, los cuales surgen en formas tan varias en los distintos países y esferas culturales, que parece dudosa la posibilidad de reducirlos a un común denominador. No sólo el Barroco de los ambientes cortesanos y católicos es completamente diverso del de las comunidades culturales burguesas y protestantes; no sólo el arte de un Bernini y un Rubens describe un mundo interior y exteriormente distinto del de un Rembrandt y un Van Goyen. Incluso dentro de estas mismas dos grandes corrientes estilísticas se marcan otras diferencias tajantes. La más importante de estas ramificaciones secundarias es la del Barroco cortesano y católico en una dirección sensual, monumental y decorativa “barroca” en el sentido tradicional, y un estilo “clasicista” más estricto y riguroso de forma. La corriente clasicista está presente en el Barroco desde el principio y se puede comprobar como corriente subterránea en todas las formas particulares de este arte, pero no se hace predominante hasta 1660, en las especiales condiciones sociales y políticas que caracterizan a Francia en esta época. Junto a estas dos formas fundamentales del Barroco eclesiástico y cortesano hay en los países católicos una corriente naturalista que aparece automáticamente al comienzo de este período estilístico, y que tiene sus representantes especiales en Caravaggio, Louis Le Nain y Ribera, pero que más tarde impregna el arte de todos los maestros importantes. Gana finalmente en Holanda el predominio, lo mismo que en Francia, el clasicismo, y en estas dos direcciones se expresan de la manera más pura los supuestos sociales del arte barroco.

Desde el Gótico se fue haciendo cada vez más complicada la estructura de los estilos artísticos; la tensión entre los contenidos psicológicos se hizo de día en día mayor, y de acuerdo con esto los diversos elementos del arte se conforman cada vez más homogéneamente. Antes del Barroco se podía, desde luego, decir siempre si la intención artística de una época era en el fondo naturalista o antinaturalista, integradora o diferenciadora, clásica o anticlásica; pero ahora el arte no tiene ya carácter unitario en este sentido estricto, y es a la par naturalista y clásico, analítico y sintético. Somos testigos del contemporáneo florecimiento de direcciones artísticas completamente opuestas, y vemos que personas como Caravaggio y Poussin, Rubens y Hals, Rembrandt y Van Dyck militan en campos completamente diferentes.

La denominación del arte del siglo XVII bajo el nombre de Barroco es moderna. El

concepto fue aplicado en el siglo XVIII, cuando aparece por primera vez, todavía exclusivamente a aquellos fenómenos del arte que eran sentidos, conforme a la teoría del arte clasicista de entonces, como desmesurados, confusos y extravagantes[1]. El clasicismo mismo estaba excluido de este concepto, que siguió siendo el dominante casi hasta el fin del siglo XIX. No sólo la posición de Winckelmann, Lessing y Goethe, sino también la de Burckhardt, se orienta en el fondo según los puntos de vista de la teoría neoclásica. Todos rechazan el Barroco a causa de su "falta de reglas", de su "capricho", y lo hacen en nombre de una estética que cuenta entre sus modelos al artista barroco que es Poussin. Burckhardt y los puristas posteriores, como, por ejemplo, Croce, que son incapaces de liberarse del racionalismo frecuentemente estrecho del siglo XVIII, perciben en el Barroco sólo los signos de la falta de lógica y de tectónica, ven sólo columnas y pilastras que no sostienen nada, arquitrabes y muros que se doblan y retuercen como si fueran de cartón, figuras en los cuadros que están iluminadas de modo antinatural y que hacen gestos antinaturales como en la escena, esculturas que buscan superficiales efectos ilusionistas, cuales corresponden a la pintura, y que, como se subraya, debían quedar reservados a ésta. La experiencia del arte de un Robin —debería pensarse— habría de bastar ya en sí para aclarar el sentido y valor de tales esculturas. Pero las salvedades contra el Barroco son, en general, también salvedades contra el Impresionismo, y cuando Croce truena contra el "mal gusto" del arte barroco[2], representa a la vez prejuicios académicos contra el presente.

El cambio en la interpretación y valoración del arte barroco en el sentido actual, hazaña que fue realizada principalmente por Wölfflin y Riegl, sería inimaginable sin la admisión del Impresionismo. Ante todo las categorías wölfflinianas del Barroco no son sino la aplicación de los conceptos del Impresionismo al arte del siglo XVII, es decir, a una parte de este arte, pues lo inequívoco del concepto del Barroco lo compra el mismo Wölfflin al precio de dejar en sus consideraciones en lo esencial intacto el clasicismo del siglo XVII. Tanto más cruda es la luz que a consecuencia de esta unilateralidad cae sobre el arte barroco no clásico. A ello hay que adscribir que el arte del siglo XVII aparezca para él casi exclusivamente como antítesis dialéctica del arte del XVI, y no como su continuación. Wölfflin subestima la significación del subjetivismo en el Renacimiento y la sobrestima en el Barroco. Comprueba en el siglo XVII el comienzo de la intención artística impresionista, de la "más capital desviación que conoce la historia del arte"[3], pero desconoce que la subjetivización de la visión artística del mundo, la transformación de la "imagen táctil" en "imagen visual", del ser en parecer, la concepción del mundo como impresión y experiencia, la comprensión del aspecto subjetivo como lo primario, y la acentuación del carácter transitorio que lleva en sí toda impresión óptica, se completan ciertamente en el Barroco, pero son ampliamente preparadas por el Renacimiento y el Manierismo. Wölfflin, a quien las premisas extraartísticas de esta imagen dinámica del mundo no le interesan y que comprende todo el transcurso de la historia del arte como una función cerrada y casi lógica, pasa por alto, con las condiciones sociológicas, el verdadero origen

del cambio de estilo. Pues aunque es completamente exacto que un descubrimiento como, por ejemplo, el de que una rueda girando, para la impresión subjetiva, pierde sus rayos, contiene una imagen del mundo nueva para el siglo XVII, no hay que olvidar que la evolución que lleva a este y otros descubrimientos semejantes comienza ya en la época gótica con la disolución de la pintura de ideas simbólicas y su sustitución por la imagen de la realidad siempre más pura ópticamente, y está en relación con el triunfo del pensamiento nominalista sobre el realista.

Wölfflin desarrolla su sistema apoyado en cinco pares de conceptos, de los que cada uno contrapone un rasgo renacentista a otro barroco, y que, con la excepción de una sola de estas antinomias, señalan la misma tendencia evolutiva de una concepción artística más estricta a otra más libre. Las categorías son: 1.ª, lineal y pictórico; 2.ª, superficial y profundo; 3.ª, forma cerrada y forma abierta; 4.ª, claridad y falta de claridad; 5.ª, variedad y unidad. La lucha por lo "pictórico", esto es, la disolución de la forma plástica y lineal en algo movido, palpitante e inaprensible; el borrarse los límites y contornos para dar la impresión de lo ilimitado, inconmensurable e infinito; la transformación del ser personalmente rígido y objetivo en un devenir, una función, un intercambio entre sujeto y objeto, constituye el rasgo fundamental de la concepción wölffliniana del Barroco. La tendencia desde la superficie hasta el fondo expresa el mismo sentido dinámico de la vida, la misma resistencia contra lo permanente y contra todo lo fijado de una vez para siempre, contra lo delimitado; con ello el espacio es concebido como algo que se va haciendo *in fieri*, como una función. El medio preferido por el Barroco para hacer sensible la profundidad espacial es el empleo de primeros planos demasiado grandes, de figuras que se acercan al espectador *en repoussoir*, y de la brusca disminución en perspectiva de los temas del fondo. El espacio gana así no sólo un carácter ya de por sí movido, sino que el espectador siente, a consecuencia de la elección demasiado cercana del punto de vista, que la espacialidad es una forma de existencia dependiente de él y por él creada. La inclinación del Barroco a sustituir lo absoluto por lo relativo, lo más estricto por lo más libre, se manifiesta, sin embargo, con la máxima intensidad en la preferencia por la forma "abierta" y atectónica. En una composición cerrada, "clásica", lo representado es un fenómeno limitado en sí mismo, cuyos elementos están todos enlazados entre sí y referidos unos a otros; en este aspecto nada parece ser superfluo, ni tampoco faltar. Las composiciones atectónicas del arte barroco producen, por el contrario, siempre un efecto más o menos incompleto e inconexo; parece que pueden ser continuadas por todas partes y que desbordan de sí mismas. Todo lo firme y estable entra en conmoción; la estabilidad que se expresa en las horizontales y verticales, la idea del equilibrio y de la simetría, los principios de superficies planas y ajustamiento al marco pierden su valor. Siempre un lado de la composición es más acentuado que el otro, siempre recibe el espectador en lugar de los aspectos "puros", de frente y de perfil, las visiones aparentemente casuales, improvisadas y efímeras. "En última instancia —dice Wölfflin— existe la tendencia a presentar el cuadro no como un trozo de mundo que existe por sí, sino como un

espectáculo transitorio en el que el espectador ha tenido precisamente la suerte de participar un momento… Se tiene interés en hacer aparecer el conjunto del cuadro como *no querido*”[4] La intención artística del Barroco es, en otras palabras, “cinematográfica”; los sucesos representados parecen haber sido acechados y espiados; todo signo que pudiera delatar interés por el espectador es borrado, todo es representado como si fuera aparente voluntad del acaso. A este carácter improvisado corresponde también la relativa falta de claridad de la representación. Las frecuentes y a veces violentas superposiciones, las diferencias de tamaño en desproporcionada perspectiva, el abandono de las líneas de orientación dadas por los marcos, la discontinuidad de la materia pictórica y el tratamiento desigual de los motivos son otros tantos medios de dificultar la abarcabilidad de la representación. Una cierta participación en el creciente desvío contra lo demasiado claro y evidente le trae sin duda consigo la propia evolución, dentro de una cultura artística, en continuo despliegue de lo sencillo a lo complicado, de lo claro a lo menos claro, de lo manifiesto a lo oculto y velado. Todo público que se hace más ilustrado, más entendido en arte, más pretencioso, desea este realce de excitantes. Pero junto al estímulo de lo nuevo, difícil y complicado, se expresa aquí también ante todo el afán de despertar en el contemplador el sentimiento de inagotabilidad, incomprensibilidad, infinitud de la representación, tendencia que domina en todo el arte barroco.

En todos estos rasgos se exterioriza, frente al arte clásico, el mismo impulso hacia lo suelto, lo ilimitado, lo caprichoso. En una sola de las características estilísticas estudiadas por Wölfflin, en la del afán de unidad, se expresa una acrecida voluntad de síntesis, y con ello un principio más estricto de composición. Si el desarrollo transcurriera según una lógica unívoca, como supone Wölfflin, la inclinación a lo pictórico, espacialmente profundo, atectónico y no claro, estaría ligada a una tendencia a lo vario, a la acumulación y coordinación de los motivos. Pero en realidad el Barroco muestra casi por todas partes en sus creaciones la voluntad de síntesis y subordinación. En este aspecto —que Wölfflin descuida señalar— es continuación del arte clásico del Renacimiento, no su antítesis. Ya en el primer Renacimiento se podía observar, frente a la composición por adición de la Edad Media, un afán de unidad y subordinación; el racionalismo de la época halló su expresión artística en la indivisibilidad de la concepción y en el carácter consecuente de la disposición. Sólo si el espectador no tenía que cambiar su punto de vista, es decir, su criterio de verdad natural, durante la recepción de la obra, podía, según la opinión dominante, surgir una ilusión. Pero la unidad en el arte del Renacimiento era simplemente una especie de coherencia lógica, y la totalidad de sus representaciones era nada más que un agregado o una suma de pormenores en la que todavía se podían reconocer los distintos componentes. Esta relativa autonomía de las partes desaparecen en el arte barroco. En una composición de Leonardo o Rafael los elementos se pueden gozar todavía aislados; en una pintura de Rubens o Rembrandt, en cambio, ningún detalle tiene sentido por sí solo. Las composiciones de los maestros del Barroco son más ricas y complicadas que las de los maestros del Renacimiento, pero son a la vez más unitarias, están llenas de un aliento más

amplio, más profundo, más ininterrumpido. La unidad en ellas no es un resultado *a posteriori*, sino la condición previa de la creación artística; el artista se acerca con una visión unitaria a su objeto, y en esta visión se hunde finalmente todo lo particular e individual. Ya Burckhardt reconoció un rasgo esencial del Barroco en que cada una de las formas es presentada en su propio sentido, y Riegl acentúa repetidas veces la falta de importancia y la "fealdad", es decir, la falta de proporción de los pormenores en las obras del arte barroco. Lo mismo que el Barroco en la arquitectura prefiere las ordenaciones colosales, y allí donde, por ejemplo, el Renacimiento separaba cada uno de los pisos con organización horizontal, realizada con filas corridas de columnas y pilastras, también se esfuerza principalmente en subordinar los pormenores a la conformación de los motivos principales y en dirigir el vértice de la representación a un efecto único. La composición pictórica resulta así dominada muchas veces por una única diagonal o una mancha de color; la forma plástica, por una única curva; la pieza de música, por una voz que domina en solo.

Wölfflin quiere reconocer en la evolución de lo estricto a lo libre, de lo simple a lo complicado, de la forma cerrada a la abierta, un proceso histórico-artístico típico, que vuelve a repetirse siempre en el mismo tono. La historia estilística del Imperio romano, del Gótico tardío, del siglo XVII y del Impresionismo son para él fenómenos paralelos. En estos casos siempre, según su idea, sigue a un clasicismo, con su rigidez formal objetiva, una especie de barroco, es decir, un sensualismo subjetivo y una disolución de las formas más o menos radical. La polaridad de estos estilos le parece a él que es precisamente la fórmula fundamental de la historia del arte. Si es posible en alguna parte, aquí, piensa él, debe tratarse de una regla de la historia universal, de una periodicidad del desarrollo en su conjunto. Y de este retorno de estilos artísticos típicos saca él sus tesis de que en la historia del arte domina una lógica interna, una necesidad propia e inmanente. El método antisociológico de Wölfflin lleva a un dogmatismo antihistórico y a una construcción de la historia completamente arbitraria. El "barroco" helenístico, el medieval tardío, el impresionista y el propiamente barroco tienen en realidad sólo los rasgos comunes contenidos en sus momentos de semejantes premisas sociales. Pero aun si en la sucesión de clásico y barroco hubiera que ver una ley general, nunca se podría explicar por razones inmanentes, es decir, puramente formales, por qué la evolución en un determinado momento camina desde lo estricto a lo libre y no de lo estricto a lo más estricto. No existe ninguna de las llamadas "cumbres" en la evolución; se alcanza una altura y sigue una inflexión cuando las condiciones generales históricas, esto es, sociales, económicas y políticas, terminan su desarrollo en una dirección determinada y cambian su tendencia. Un cambio estilístico sólo puede ser condicionado desde fuera; no existe ninguna necesidad interna.

Al arte clásico de la época barroca no pueden aplicársele la mayoría de las categorías wölfflinianas. Poussin y Claudio de Lorena no son ni "pictóricos" ni "oscuros", ni la estructura de su arte es atectónica. También la unidad de sus obras es distinta del

exagerado afán de unidad, voluntariamente hipertenso, violentamente arrebatado, de un Rubens. ¿Pero es que puede hablarse todavía de una unidad estilística del Barroco? De un “estilo de época” unitario, que domine en toda ella, propiamente no se podría hablar nunca, pues en cada momento hay tantos estilos diversos cuantos son los grupos sociales que producen arte. Incluso en épocas en las que la producción artística principal se apoya en una única clase cultural, y de las que nada más nos ha quedado el arte de esta clase, habrá que preguntar si las creaciones artísticas de otros grupos no habrán sido sepultadas o perdidas. Sabemos, por ejemplo, que en la Antigüedad clásica, junto a la elevada tragedia, había un mimo popular, cuya importancia era seguramente mucho mayor de lo que se podría creer fundándose en los fragmentos conservados. También en la Edad Media las creaciones del arte profano y popular deben de haber sido más importantes, en comparación con el eclesiástico, de lo que permiten suponer las obras llegadas a nosotros. La producción artística no era, incluso en esta época de predominio no compartido de una clase, del todo unitaria, y mucho menos lo era en un siglo como el XVII, cuando ya existen varios círculos culturales orientados de manera completamente diversa en el aspecto social, económico y religioso, los cuales plantean al arte tareas a menudo completamente diversas. Los objetivos artísticos de la Curia de Roma eran esencialmente distintos de los de la corte monárquica de Versalles, y lo que tenían entre sí de común una y otra no puede en absoluto ponerse al lado de la voluntad artística de la calvinista y burguesa Holanda. Sin embargo, se pueden señalar algunos rasgos comunes. Pues aparte de que el desarrollo que promueve la diferenciación espiritual siempre sirve a la integración, al facilitar la difusión de los productos culturales y las mutuas influencias entre las distintas zonas culturales, una de las más importantes creaciones de la época barroca, la nueva ciencia natural y la nueva filosofía orientada sobre esta ciencia, era desde el primer momento internacional; el sentido general del mundo que en ella se expresaba dominó también en las diferentes clases en que se dividía la producción artística.

La nueva visión del mundo basada en la ciencia natural partió del descubrimiento de Copérnico. La doctrina de que la Tierra gira alrededor del Sol, en lugar de considerar, como hasta entonces, que el mundo gira alrededor de la Tierra, cambió definitivamente la tradicional posición señalada por la Providencia al hombre en el Universo. Pues tan pronto como la Tierra no se juzgase el centro del Universo, el hombre no podía ya significar el sentido y finalidad de la creación. Pero la doctrina copernicana no significaba sólo que el mundo cesara de girar alrededor de la Tierra y de los hombres, sino que aquél ya no tenía ningún centro, y estaba constituido por otras tantas partes iguales y de igual valor, cuya unidad se mostraba única y exclusivamente en la general validez de las leyes de la Naturaleza. El Universo era, según esta doctrina, infinito, y, sin embargo, unitario; un sistema de mutuas influencias; algo continuo, organizado según un principio propio, para una conexión vital orgánica; un mecanismo ordenado y en buen funcionamiento: una máquina de reloj ideal, para hablar con la época. Con la concepción de la ley natural, que no conoce ninguna excepción, surgió el concepto de una nueva necesidad, completamente

distinta de la teológica. Pero con ello estaba conmovida no sólo la idea del arbitrio de Dios, sino también la del derecho del hombre a la divina misericordia y a participar en la existencia supramundana de Dios. El hombre se convirtió en un factor pequeño e insignificante en el nuevo mundo desencantado. Pero lo más curioso fue que, ante esta nueva situación, adquirió un sentimiento nuevo de confianza en sí mismo y de orgullo. La conciencia de comprender el Universo, grande, inmenso, implacablemente dominador, de poder calcular sus leyes y con ello de haber vencido a la Naturaleza, se convirtió en fuente de un ilimitado orgullo hasta entonces desconocido.

En el mundo homogéneo y continuo en que se había transformado la antigua realidad dualista cristiana apareció, en lugar de la antigua visión del mundo antropocéntrica, la conciencia cósmica, esto es, la concepción de una infinita interdependencia de efectos, que abarcaba en sí al hombre y también la última razón de la existencia de éste. El sistematismo ininterrumpido del Universo era inconciliable con el concepto medieval de Dios, de un Dios personal existente fuera del sistema del Universo; en cambio, una visión inmanentista del mundo, que había disuelto el trascendentalismo medieval, reconocía sólo una fuerza divina que actuaba desde dentro. Esto, como doctrina desarrollada sistemáticamente, era nuevo, pero también el panteísmo, que formaba el compendio de la nueva teoría, procedía, como la mayor parte de los elementos progresistas existentes en el pensamiento del Renacimiento y del Barroco, de los inicios de la economía monetaria, de la ciudad de la Baja Edad Media, de la burguesía y del nominalismo. “La creación del panteísmo europeo moderno —dice Dilthey— es obra… de la revolución espiritual que sigue al siglo XIII y llena casi tres siglos”[5]. Al final de este desarrollo en lugar del temor al Juez del Universo aparece el “estremecimiento metafísico”, la angustia de Pascal ante el “*silence éternel des espaces infinis*”, el asombro ante el largo e incesante aliento que penetra el Todo.

Todo el arte del Barroco está lleno de este estremecimiento, del eco de los espacios infinitos y de la correlación de todo el ser. La obra de arte pasa a ser en su totalidad, como organismo unitario y vivificado en todas sus partes, símbolo del Universo. Cada una de estas partes apunta, como los cuerpos celestes, a una relación infinita e ininterrumpida; cada una contiene la ley del todo; en cada una opera la misma fuerza, el mismo espíritu. Las bruscas diagonales, los escorzos de momentánea perspectiva, los efectos de luz forzados: todo expresa un impulso potentísimo e incontenible hacia lo ilimitado. Cada línea conduce la mirada a la lejanía; cada forma movida parece quererse superar a sí misma; cada motivo se encuentra en un estado de tensión y de esfuerzo, como si el artista nunca estuviera completamente seguro de que consigue también expresar efectivamente lo absoluto. Incluso detrás de la tranquilidad de la vida diaria representada por los pintores holandeses se siente la intranquilizadora infinitud, la armonía siempre amenazada de lo finito. Esto es, sin duda, un rasgo unificador, pero ¿es suficiente para poder hablar de una unidad del estilo barroco? ¿No resulta tan vano querer definir al Barroco por este afán de infinitud, como querer derivar el Gótico simplemente del espiritualismo de la Edad



Media?

2

EL BARROCO DE LAS CORTES CATÓLICAS

Hacia fines del siglo XVI aparece en la historia del arte italiano un cambio sorprendente. El Manierismo frío, complicado e intelectualista cede el paso a un estilo sensual, sentimental, accesible a la comprensión de todos: el Barroco. Es la reacción, por un lado, de una concepción artística esencialmente popular, que a su vez mantenía igualmente la clase culta dominante, pero tomando más en consideración a las grandes masas populares, a diferencia del exclusivismo aristocrático del período precedente. El naturalismo de Caravaggio y el emocionalismo de los Carracci representan las dos direcciones. El alto grado de educación de los manieristas baja tanto en el uno como en el otro campo. Pues también en el taller de los Carracci son cosas sencillas relativamente las que se imitan de los grandes maestros del Renacimiento, y pensamientos y sentimientos sencillos los que se quieren expresar de modo general. De los tres Carracci propiamente sólo Agostino puede ser designado como “culto”, pero Caravaggio es precisamente el bohemio enemigo de la cultura, que está alejado de toda especulación y de toda teoría.

La significación histórica de los Carracci es extraordinaria. La historia de todo el “arte eclesiástico” moderno comienza con ellos. Ellos transforman el simbolismo difícil y complicado de los manieristas en aquella alegoría sencilla y firme de la que toma su origen la evolución de la imagen devota con sus figuras y fórmulas fijadas —la cruz, el resplandor de la gloria, los lirios, la calavera, la mirada dirigida al cielo, el éxtasis del amor y el sufrimiento—. Desde este momento el arte sagrado se diferencia del profano de modo definitivo. En el Renacimiento y en la Edad Media había todavía infinitas formas de transición entre las obras de arte que servían a fines puramente eclesiásticos y las que servían a fines profanos; pero con la formación del estilo de los Carracci se realiza la fundamental división[6]. La iconografía del arte sagrado católico se fija y esquematiza; la Anunciación, el Nacimiento de Cristo, el Bautismo, la Ascensión, la Cruz a cuestas, el encuentro con la Samaritana, el *Noli me tangere* y muchas otras escenas bíblicas adquieren la forma que todavía hoy es en conjunto la establecida para la imagen devota. El arte eclesiástico adquiere carácter oficial y pierde sus rasgos espontáneos y subjetivos; está determinado cada vez más por el culto y cada vez menos por la fe inmediata. La Iglesia conoce demasiado bien el peligro que amenaza desde el espíritu subjetivista de la Reforma, y desea que las obras de arte expresen el sentimiento de la fe ortodoxa de manera tan inequívoca y tan libre de toda caprichosa interpretación como los escritos de los teólogos. La estereotipia de las producciones le parece, comparado con el peligro de la libertad artística, el mal menor.

También Caravaggio tuvo al principio grandes éxitos; su influjo sobre los artistas de su siglo fue quizá más profundo que el de los Carracci. Su naturalismo atrevido, sin afeites,

crudo, no podía, empero, a la larga, corresponder al gusto de sus altos clientes eclesiásticos; echaban en él de menos la "grandeza" y la "nobleza" que, en opinión de ellos, correspondían a la esencia de una representación religiosa. Sospechaban de sus cuadros, con los cuales nada se podía comparar en calidad en la Italia de entonces, y los rechazaron muchas veces, pues sólo veían las formas fuera de la convención, pero no estaban en condiciones de comprender la profunda piedad del maestro, que se expresaba en un lenguaje verdaderamente popular. El fracaso de Caravaggio es tanto más de notar desde el punto de vista sociológico cuanto que él es, por lo menos desde la Edad Media, el primer gran artista que es rechazado precisamente a causa de su originalidad artística, y que cabalmente suscita contra sí la repugnancia de sus contemporáneos por aquello que constituye su gloria posterior. Pero si Caravaggio es realmente el primer maestro de la Edad Moderna que es postergado a causa de su valor artístico, el Barroco significa un importante cambio en la relación entre arte y público: el fin de la "cultura estética" que se inició con el Renacimiento, y el comienzo de aquella estricta separación entre contenido y forma, en la que la perfección formal ya no sirve de disculpa a ningún desliz ideológico.

El espíritu aristocrático de la Iglesia se manifiesta a cada paso, a pesar de su deseo de influir en el amplio público. La Curia deseaba crear para la propaganda de la fe católica un "arte popular", pero limitando su carácter popular a la sencillez de las ideas y de las formas; desea evitar la directa plebeyez de la expresión. Las santas personas representadas deben hablar a los fieles con la mayor eficacia posible, pero en ningún momento descender hasta ellos. Las obras de arte tienen que ganar, convencer, conquistar, pero han de hacerlo con un lenguaje escogido y elevado. Dado el nuevo objetivo propagandístico, no siempre se pueden evitar una democratización y un aplebeyamiento del arte; los efectos son muchas veces tanto más gruesos cuanto más profundo y auténtico es el sentimiento religioso de que las obras brotan. Pero a la Iglesia le interesa no tanto la profundización como la expansión de la fe. En la medida en que mundaniza sus propósitos, se debilita el sentimiento religioso de los fieles. El influjo de la religión no pierde nada de su amplitud; al contrario, la piedad ocupa en la vida cotidiana más espacio que antes, pero se convierte en una rutina exterior y pierde su carácter estrictamente supramundano[7]. Sabemos que Rubens iba a misa todas las mañanas y que Bernini no sólo comulgaba dos veces por semana, sino que todos los años, siguiendo la recomendación de San Ignacio, se retiraba a la soledad de un claustro para dedicarse a los ejercicios espirituales. ¿Pero quién sostendrá que estos artistas poseyeran un pensamiento más auténticamente religioso que sus predecesores?

La afirmación vital que con el Barroco reprime la tendencia a huir del mundo es ante todo síntoma de la fatiga que se siente después de las largas guerras de religión y de la disposición a un compromiso que disuelve la intransigencia confesional de los tiempos tridentinos. La Iglesia abandona la lucha frente a las exigencias de la realidad histórica y procura acomodarse a ellas en lo posible. Se hace respecto de los fieles cada vez más tolerante, aunque a los "herejes" los persigue tan implacablemente como hasta entonces.

En el propio campo permite todas las libertades posibles; no sólo tolera, sino que favorece la apertura frente al ambiente y consiente el disfrute de los intereses y alegrías de la vida profana. En casi todas partes se convierte en Iglesia nacional y en instrumento del Estado, con lo cual va unida desde el primer momento una amplia subordinación de los fines espirituales a los intereses del Estado. En la misma Roma las consideraciones religiosas tienen que ceder el paso a las políticas. Ya Sixto V hace concesiones a la sospechosa Francia para poner límites al predominio de la ortodoxa España, y bajo los posteriores Papas del Barroco la orientación mundana de la política de la Curia se hace aún más evidente.

A Roma le corresponde ahora representar brillantemente el papel no sólo de residencia del Papa, sino de capital de la Cristiandad católica. El carácter grandioso y pomposo del arte cortesano predomina también en el arte de la Iglesia. El Manierismo debía ser estricto, ascético, negador del mundo; el Barroco puede seguir una dirección más liberal y más gozadora de los sentidos. La lucha con el protestantismo ha cesado; la Iglesia católica ha renunciado a los países perdidos y se ha sentido más segura en los conservados. Comienza ahora en Roma un período de la más rica, voluptuosa y fastuosa producción artística. Esta época produce tal cantidad de iglesias y capillas, pinturas de bóveda e imágenes de altar, estatuas de santos y monumentos sepulcrales, relicarios y exvotos, como ninguna época anterior. Y no son en modo alguno sólo los géneros eclesiásticos del arte los que deben su esplendor al catolicismo restaurado. Los Papas construyen no sólo magníficas iglesias, sino también grandiosos palacios, villas y jardines. Y los cardenales *nipoti*, que cada vez adoptan en su modo de vida más estilo de príncipes reales, despliegan en sus construcciones un lujo casi igualmente ostentoso. El catolicismo representado por el Papa y el alto clero se hace cada vez más protocolario y cortesano, en oposición al protestantismo, que tiende más y más a lo burgués[8]. El escudo con abejas de los Barberini se ve por todas partes en la Roma barroca, lo mismo que se ve el águila de Napoleón en el París del Imperio. Pero los Barberini no forman en absoluto una excepción entre las familias papales. Además de ellos y de los igualmente famosos Farnese y Borghese, también los Ludovisi, Pamfili, Chigi y Rospigliosi pertenecen a los más celosos aficionados al arte de aquel tiempo.

Bajo Urbano VIII, el Papa Barberini, Roma se convirtió en la ciudad barroca que nosotros conocemos. Roma domina, por lo menos en la primera mitad de su pontificado, la vida artística entera de Italia y es el centro artístico de todo el Occidente. El arte barroco romano es internacional, como lo había sido el gótico francés; asimila todas las fuerzas existentes y reúne todos los esfuerzos artísticos vivientes en un estilo que en la Europa de entonces significa el único acorde con el tiempo. Hacia 1620 se ha impuesto en Roma el Barroco definitivamente. Los manieristas, ante todo Federico Zuccari y el Cavaliere d’Arpino, pintan todavía, pero su orientación está anticuada, y también Caravaggio y los Carracci se encuentran superados en la evolución estilística. Pietro da Cortona, Bernini y Rubens son los nombres que ahora tienen vigencia; ellos forman la transición a una

evolución que ya no tiene su centro en Italia, sino en el oeste y norte de Europa. El arte de Cortona, maestro principal de la pintura al fresco de la plenitud del Barroco en Roma, tiene su continuación ya fuera de Italia, en el estilo decorativo, impetuoso, bullente y exuberante del *intérieur* francés. Ya Bernini tropieza en Francia, donde por lo demás es recibido como un príncipe, con una resistencia nacional, que impide la ejecución de su proyecto para el Louvre. El duque de Bouillon llama a París hacia mediados de siglo la capital del mundo[9], y Francia, en realidad, no sólo se convierte en la potencia dirigente de la política en Europa, sino que toma también la dirección en todas las cuestiones de la educación y del gusto. Con el retroceso de la influencia de la Curia y el empobrecimiento de Roma, el centro del arte se desplaza desde Italia al país donde encuentra su forma el tipo más progresivo de Estado de la época —la monarquía absoluta— y donde están a disposición de la producción artística los medios más abundantes.

La victoria del absolutismo fue en cierta medida una consecuencia de las guerras de religión. Francia estaba al fin del siglo XVI tan debilitada por la inacabable carnicería, las continuas hambres y epidemias, que se deseaba tener a toda costa paz y tranquilidad y se tenía nostalgia de una política de mano dura, o al menos se la aceptaba. Esta política se ejerció sobre todo frente a la antigua nobleza, siempre dispuesta a conspirar contra la Corona, y cuya resistencia había de ser deshecha si se quería gobernar sin molestias. Por el contrario, en la burguesía, que sólo prospera con paz interior y siempre está dispuesta a apoyar la “política de mano dura”, encontró el absolutismo un partidario entusiasta, que por otra parte el rey y el gobierno supieron apreciar. El ennoblecimiento de los miembros de la burguesía, que ya hacía tiempo había comenzado de nuevo, se hizo ahora aún más indiscriminadamente que nunca. El ascenso de personas no nobles a la clase nobiliaria era desde antaño el premio con que los príncipes solían pagar servicios especiales; pero desde el siglo XVI aumenta desmesuradamente el número de estos ennoblecimientos, después que en la Edad Media ya se había puesto algún coto a la extensión de esta práctica. Francisco I honra con el título de noble servicios no sólo militares, sino también civiles, y ya hace negocios con las cartas de nobleza. Poco a poco, con la investidura de ciertos cargos va unido el derecho a un título nobiliario, y en el siglo XVII hay ya cuatro mil cargos de Justicia, Hacienda y Administración cuyos poseedores pertenecen a la nobleza hereditaria[10]. De este modo, cada vez más burgueses hallan acceso a la clase nobiliaria, y la nobleza de nacimiento queda frente a ellos en minoría ya en el siglo XVII. Las antiguas familias nobles, en parte han sido exterminadas en las ininterrumpidas campañas, guerras civiles y rebeliones, en parte han sido arruinadas económicamente y vueltas ineptas para la vida. Para muchos, acomodarse en la corte, donde podían mendigar prebendas y pensiones, significaba la única posibilidad de vivir. Una gran parte de la antigua nobleza terrateniente seguía viviendo todavía en el campo, pero la mayoría de ella llevaba una existencia muy precaria. Los aristócratas empobrecidos no tenían ni medios ni vías para enriquecerse de nuevo, y el rey no quería ya concederles una función específica en el Estado[11]. Con el desarrollo del ejército permanente disminuyó su importancia militar.

Los cargos públicos se ocupaban en su mayoría por elementos burgueses, y trabajar, esto es, ocuparse en la industria y en el comercio, lo consideraban impropio de su clase.

La relación del rey y del Estado absolutista con la nobleza es, sin embargo, complicada. Se persigue al noble rebelde, en modo alguno al noble como tal; éste, por el contrario, es considerado siempre como la médula de la nación. Sus privilegios, con excepción de los puramente políticos, se mantienen; en primer lugar, le son consentidos los derechos señoriales frente a los campesinos y conserva su plena inmunidad tributaria. El absolutismo no suprimió en modo alguno el antiguo orden social por estamentos; modificó, desde luego, la relación de las diversas clases con el rey, pero dejó sin cambiar su mutua relación[12]. El rey se siente siempre como perteneciente a la nobleza y se designa de buena gana como el primer *gentilhombre* del país. Compensa a la aristocracia de la pérdida de prestigio que sufre a consecuencia de los nuevos ennoblecimientos con la ampliación de la leyenda de su carácter de modelo moral e intelectual por todos los medios del arte y la literatura oficiales. La distancia entre la aristocracia y la plebe, por una parte, y la aristocracia de nacimiento y la otorgada, por otra, se amplía artificialmente y se siente con más fuerza que antes. Todo ello conduce a una nueva aristocratización de la sociedad y a un nuevo renacimiento de la vieja idea de la moral caballeresco-romántica. El verdadero noble es ahora el *honnête homme*, que pertenece a la nobleza de sangre y profesa los ideales de la caballería. Heroísmo y fidelidad, mesura y contención, generosidad y cortesía son las virtudes que ha de tener; corresponden a la presencia del mundo bello y armonioso en que el rey se presenta con su corte al público. Se obraba como si tales virtudes valieran realmente, y se desempeñan, muchas veces engañándose a sí mismo, los papeles de una nueva Tabla Redonda. De aquí la irrealidad de la vida en la corte, que no es más que un juego de sociedad, un teatro escenificado con cegadora brillantez. Fidelidad y heroísmo son los nombres que la propaganda poética da a la sumisión servil, si se trata de los intereses del Estado y de la voluntad del monarca. Cortesía significa la mayoría de las veces “poner a mal tiempo buena cara”, y generosidad es la actitud que hace olvidar a los señores que se han convertido en mendigos. Mesura y contención son sus únicas verdaderas virtudes que la vida nobiliaria y cortesana exige. El hombre distinguido y fuerte de alma no demuestra sus sentimientos y pasiones; se acomoda a la norma de su clase y no quiere conmover ni convencer, sino demostrar su importancia e imponer. Es impersonal, reservado, frío y duro; considera todo exhibicionismo, plebeyo; toda pasión, enfermiza, indigna de tomarse en cuenta y turbia. No abandonarse en presencia de otros, y ante todo en la presencia del rey; ésta es la regla fundamental de la moral cortesana. Uno no se confía, procura ser distinguido, y representa su clase con toda la perfección que puede. La etiqueta de la corte se rige por el mismo estilo en que están construidos los palacios del rey y diseñados sus jardines.

Pero como todos los fenómenos del Barroco francés, también la vida de la corte evoluciona desde una relativa libertad a una estricta reglamentación. La familiaridad en el trato entre el rey y su corte, que era todavía tan característica de la de Luis XIII,

desaparece bajo su sucesor[13]. El antes impetuoso y arrogante noble se convierte en cortesano domesticado y bien educado. El cuadro polícromo y variado de antaño cede el paso a una monotonía general. Se borran las distinciones entre las diversas categorías de la nobleza cortesana, en la corte hay ahora cortesanos solamente, que en comparación con el rey son todos pequeños e insignificantes. "*Les grands mentes y son petits*", dice La Bruyère. La cultura del Barroco se hace cada vez más una cultura autoritaria y cortesana. Lo que se entiende por bello, bueno, espiritual, elegante, distinguido, se orienta, por lo que en la corte es así estimado. También los salones pierden su significación originaria, y la corte se convierte para todas las cuestiones de gusto en foro inapelable. Allí obtiene ante todo el arte solemne y protocolario sus orientaciones, allí se forma aquella *Grande Maniere* que presta a la realidad un realzado carácter ideal, brillante y protocolario, que pasa a ser el modelo para el estilo del arte oficial en toda Europa. La corte francesa alcanza validez internacional para sus costumbres, su moda y su arte, a costa del carácter nacional de la cultura francesa. Los franceses se sienten, como antaño los romanos, ciudadanos del mundo, y nada es más significativo de su espíritu cosmopolita, como se ha observado, que en todas las tragedias de Racine no aparezca ni un solo francés.

Ver en el clasicismo de esta cultura cortesana el "estilo nacional" de los franceses es completamente falso. El clasicismo tiene en Italia una tradición tan larga y casi tan ininterrumpida como en Francia. Un Barroco sensualista, única y exclusivamente dirigido a la riqueza y encanto de los motivos, no lo hay en el siglo XVII en casi ninguna parte; más bien encontramos en todas partes donde se hallan impulsos barrocos también un clasicismo más o menos desarrollado. Pero con tan poca razón como de un Barroco unitario se puede hablar del *Grand Siècle* de los franceses como de una época unívoca en la historia del espíritu, de una época consecuente en sus objetivos artísticos. En realidad, una profunda grieta atraviesa el siglo y lo divide, con la inauguración del gobierno personal de Luis XIV, en dos fases estilísticas perfectamente separables[14]. Antes de 1661, esto, bajo Richelieu y Mazarino, domina todavía una tendencia relativamente liberal en la vida artística; los artistas no están aún bajo la tutela estatal, ni hay todavía una producción artística organizada por el gobierno, ni tienen validez reglas artísticas sancionadas por parte del Estado. El "gran siglo" no es en modo alguno idéntico con la época de Luis XIV, como todavía mucho tiempo después de Voltaire se seguía pensando. La obra de Corneille, de Descartes, de Pascal, ya estaba acabada antes de la muerte de Mazarino; a Poussin y Le Sueur nunca llegó Luis XIV a conocerlos de vista; Louis Le Nain muere en 1648; Vouet, en 1649. De los autores importantes del siglo sólo pueden considerarse representantes de la época de Luis XIV, Moliere. Racine, La Fontaine, Boileau. Bossuet y La Rochefoucauld. Pero cuando el rey se hace cargo personalmente del gobierno, La Rochefoucauld tiene ya cuarenta y ocho años; La Fontaine, cuarenta; Moliere, treinta y nueve, y Bossuet, treinta y cuatro; sólo Racine y Boileau están en una edad en que la evolución espiritual puede todavía ser influida desde fuera. La segunda mitad del siglo no es, en modo alguno, a pesar de sus importantes poetas, tan creadora como había sido la

primera. Domina por todas partes, y en las artes figurativas más exclusivamente aún que en la poesía, el tipo general, en lugar de la personalidad artística peculiar. Las obras de arte aisladas pierden su autonomía y se incorporan al conjunto de un interior, de un palacio, de un castillo; en mayor o menor medida, son todas sólo partes de una decoración monumental. Al imperialismo político corresponde desde 1661 también un imperialismo intelectual. Ningún terreno de la vida pública queda exento de la intervención del Estado. Derecho, administración, economía, religión, literatura y arte: todo es regulado por el Estado. La vida artística tiene en Le Brun y Boileau sus legisladores; en las academias, sus tribunales; en la persona del rey y de Colbert, sus protectores. Arte y literatura pierden su conexión con la vida real, las tradiciones de la Edad Media y el espíritu de las clases más numerosas. El naturalismo es excomulgado, porque en lugar de la realidad se quiere ver en todas partes la imagen de un mundo arbitrariamente construido y forzosamente conservado, y la forma disfruta ya por eso de preferencia sobre el fondo, porque, como Retz dice, el velo nunca se levanta de ciertas cosas[15]. Moliere es el único que mantiene el contacto con la poesía popular de la Edad Media, pero también habla con desprecio del

“…*fade goût des monuments gothiques,*

Ces monstres odieux des siècles ignorants”[16].

La provincia, los centros regionales de cultura, pierden su importancia: *la Cour et la Ville*, la Corte y París, son los escenarios donde se desarrolla toda la vida espiritual de Francia. Todo esto lleva a la completa desvalorización de la individualidad, de la característica personal, de la libre iniciativa. El subjetivismo, que todavía dominaba en el período del Barroco en su plenitud, es decir, en el segundo tercio del siglo, cede el paso a una cultura autoritaria regulada uniformemente.

La teoría artística del clasicismo se rige, como todas las formas de vida y cultura de la época, y como, en primer lugar, el sistema económico mercantilista, por las finalidades del absolutismo. Se trata de la absoluta primacía de la concepción política frente a las restantes creaciones espirituales. Lo característico de las nuevas formas sociales y económicas es su tendencia antiindividualista, derivada de la idea absoluta del Estado. También el mercantilismo está orientado, a diferencia de las formas más antiguas de la economía de lucro, por el centralismo estatal, y no por las unidades individuales, y procura eliminar los centros regionales del comercio y de la industria, los municipios y las corporaciones, esto es, poner en lugar de las distintas autarquías la autonomía del Estado. Y lo mismo que los mercantilistas buscan aniquilar todo liberalismo y particularismo económico, los representantes del clasicismo oficial quieren poner fin a toda libertad artística, a todo intento de imponer un gusto personal, a todo subjetivismo en la elección de temas y formas. Exigen del arte validez general, esto es un lenguaje formal que no tenga en sí nada de arbitrario, raro y peculiar y corresponda a los ideales del clasicismo como estilo menos misterioso, más claro y racional. No se dan cuenta de cuán estrechamente limitada está su validez general y en qué pocos piensan cuando hablan de “todos” y de “cada uno”. Su universalismo es una comunidad de la minoría, de la minoría

cual la ha formado el absolutismo. Apenas hay una regla o una exigencia de la estética clasicista que no esté orientada por las ideas de este absolutismo. El arte debe tener un carácter unitario, como el Estado; causar efecto, con una forma perfecta, como los movimientos de una formación de tropas: ser claro y correcto, como un reglamento, y estar sometido a reglas absolutas, como la vida de cada súbdito en el Estado. El artista, como cualquier otro súbdito, no debe estar abandonado a sí mismo, antes bien debe tener en la ley y en la regla una protección y una guía para no perderse en la selva de su propia fantasía.

La quintaesencia de la forma clásica es la disciplina, la limitación, el principio de concentración e integración. En nada se expresa este principio de modo más característico que en las "unidades" dramáticas, cuya validez para el clasicismo francés se hizo tan obvia que, después de 1660, a lo sumo se formularon diferentemente, pero en modo alguno se volvieron a poner en cuestión[17]. Para los griegos la limitación temporal y espacial del drama resultaba de las premisas técnicas de la escena; podían por ello tratarla tan elásticamente como consentían las posibilidades del teatro de entonces. Mas para los franceses la doctrina de las unidades estaba dirigida también contra el modo de composición medieval, desmesurado, sin economía, que amontonaba infinitamente episodios. Con ella no sólo reconocían su filiación de los antiguos, sino que a la vez se liberaban de la "barbarie". El Barroco significó también en este aspecto la disolución definitiva de la tradición cultural medieval. Pues sólo entonces, después que con el Manierismo había fracasado el último intento de renovar aquélla, termina efectivamente la Edad Media. La nobleza feudal ha perdido en cuanto clase guerrera toda importancia en el Estado; las comunidades políticas populares se han transformado en. Estados nacionales absolutos, esto es, modernos; la Cristiandad unida se ha dividido en iglesias y sectas; la filosofía se ha hecho independiente de la metafísica orientada religiosamente y ha tomado la forma de "sistema natural de las ciencias": el arte, finalmente, ha superado el objetivismo medieval y se ha vuelto expresión de vivencias subjetivas. El rasgo antinatural, forzado y a menudo agarrotado, que distingue el moderno clasicismo del de la Antigüedad y el Renacimiento, procede de que ese mismo afán de tipicidad, impersonalidad, validez general, tiene que imponerse en adelante sobre la subjetividad del artista. Todas las leyes y reglas de la estética clasicista recuerdan los artículos de un código penal; corresponde a la fuerza policíaca de las Academias procurarles validez. La constricción bajo la que se encuentra la vida artística en Francia se expresa de la manera más inmediata en estas Academias. La concentración de todas las fuerzas disponibles, la opresión de todo afán personal, la superlativa magnificación de la idea del Estado personificada en el rey: tales son los temas que les son encomendados. El gobierno desea romper las relaciones personales de los artistas con el público y ponerlas en directa dependencia del Estado. Quiere terminar, tanto con el mecenazgo privado, como con el apoyo a los intereses y afanes privados de los artistas y escritores. Artistas y poetas deben en adelante servir sólo al Estado[18] y las Academias deben educarlos y mantenerlos para

tal servicio.

La *Académie Royale de Peinture et Sculpture*, que comienza su actividad en el año 1648 como asociación libre de miembros de derechos iguales y que tenían entrada en número ilimitado, se convierte desde 1655, en que obtiene una subvención real, y especialmente desde 1664, cuando Colbert se convierte en el *surintendent des bâtiments*, es decir, algo así como el ministro de bellas artes, y Le Brun en el *premier peintre du Roi*, en una institución estatal con una administración burocrática y una presidencia estrictamente autoritaria. Para Colbert, que de este modo pone a la Academia en la inmediata dependencia del rey, el arte no es más que un medio del gobierno del Estado, con la función especial de realzar el prestigio del monarca: por una parte, con la formación de un nuevo mito del rey; por otra, aumentando la magnificencia que la corte ha de desplegar como marco del señorío real. Ni el rey ni Colbert tienen verdadera inteligencia del arte ni amor auténtico por él. El rey es incapaz de pensar en el arte de otro modo que en relación con su propia persona. “Yo os confío lo más precioso de la tierra —dice una vez en un discurso a los miembros directivos de su Academia—: mi gloria.” Hace que su historiógrafo Racine, Le Brun y Van Meulen, sus pintores de historia y batallas vayan a los escenarios de sus campañas, donde él mismo les guía en el campamento, les explica los detalles técnicos militares y se ocupa de la seguridad personal de ellos. Pero de la significación artística de sus favoritos no tiene la menor idea. Cuando Boileau observa una vez que Moliere es el más grande artista del siglo, responde el rey asombrado: “Pero eso no lo sabía yo”.

La Academia dispone de todas las prebendas con las que únicamente puede contar un artista, y de todos los medios de poder que son adecuados para intimidarle. Regala los puestos oficiales, los encargos públicos y los títulos; posee el monopolio de la enseñanza y tiene la posibilidad de vigilar el desarrollo de un artista desde sus primeros comienzos hasta su actividad definitiva; concede los premios, en primer lugar el premio de Roma, y las pensiones; de ella depende la concesión de permiso para hacer exposiciones o concursos; las opiniones artísticas que ella representa tienen un prestigio particular a los ojos del público y aseguran por anticipado al pintor que se rige por ellas una posición privilegiada. La Academia de Bellas Artes se dedicó ya desde su fundación a la educación artística, pero el privilegio de esta enseñanza sólo lo disfruta desde la reforma de Colbert; desde entonces no se permite a ningún pintor fuera de la Academia dar enseñanza pública y hacer dibujar del modelo. En 1666 funda Colbert la *Académie de Rome*, y diez años más tarde la incorpora a la Academia de París, a la vez que hace a Le Brun director de la fundación romana. Los artistas son desde ese momento puras criaturas del sistema educativo estatal: no pueden ya escapar al influjo de Le Brun. Están bajo su inspección en la Academia de París, tienen que guiarse por las directivas de él en Roma, y si allí pasan el examen, su empleo en el Estado bajo Le Brun se presupone que es lo mejor que pueden esperar.

Al sistema que asegura al estilo de la corte, con sus reglas y limitaciones, un

predominio absoluto, corresponde, además del monopolio de la educación artística, la organización estatal de la producción de arte. Colbert hace del rey el único cliente de arte del país, y por medio de él desplaza a la aristocracia y la alta finanza del mercado artístico. La actividad arquitectónica del rey en Versalles, en el Louvre, en los Inválidos, en la iglesia de Val-de-Grâce, absorbe, puede decirse, todas las fuerzas disponibles. La aparición de constructores como Richelieu o Fouquet sería ahora ya técnicamente imposible. A la manera como había hecho de la Academia lugar de concentración de la educación artística, organiza Colbert también la manufactura de tapices adquirida en 1662 a la familia Gobelin y la convierte en marco de toda la producción artística del país. Une para el trabajo común a arquitectos y decoradores, pintores y escultores, tapiceros y mueblistas de arte, sederos y tejedores de paños, broncistas y orfebres, ceramistas y artífices del vidrio. Bajo Le Brun, que en 1663 toma también la dirección, desarrolla la *Manufacture des Gobelins* una actividad enorme. Todos los objetos de arte y decoración para los palacios y jardines reales se realizan en sus talleres. Allí hace Colbert ejecutar las obras de arte destinadas a la exportación, y el rey, las que se dedicaban a las otras cortes y a las altas personalidades extranjeras. Todo lo que sale de la real manufactura es intachable en el gusto, técnicamente perfecto, creación de una cultura artesana sin precedentes. La unión de la tradición creadora de la Baja Edad Media con lo que se había aprendido de los italianos origina realizaciones de artes menores que nunca han sido superadas en su género, y que si bien no muestran creaciones individuales únicas, tienen un nivel de calidad más igualado. Por otra parte, las obras de la pintura y de la escultura tienen igualmente un carácter de arte industrial. También los pintores y escultores realizan decoraciones, repiten y hacen variaciones sobre tipos fijos, y tratan el marco decorativo con el mismo cuidado que la propia obra de arte, si es que sienten en absoluto el límite entre la obra de arte y su marco. El trabajo mecanizado y como de fábrica de la manufactura lleva a una standardización de la producción tanto en las artes aplicadas como en las puras[19]. La técnica de la nueva producción de mercancías hace posible el descubrimiento de valores de belleza en la masa, y subestimar el valor de la unicidad, de la forma individual incambiable. La circunstancia, sin embargo, de que esta tendencia no se mantuviera junto al progreso técnico, y que épocas posteriores volvieran en su apreciación de lo individual a la concepción artística anterior —al estilo renacentista—, demuestra que el carácter impersonal del estilo Luis XIV no depende sólo de las premisas técnicas de la manufactura, sino que también influyen otros motivos. La manufactura es, por otro lado, más antigua que la mentalidad mecanicista del siglo XVII y la voluntad artística impersonal que a aquélla correspondía[20].

Casi todo lo que se fabrica en los Gobelinos se halla bajo la personal vigilancia de Le Brun. El mismo dibuja gran parte de los proyectos; otros se hacen según sus indicaciones y se realizan bajo su inspección. El “arte de Versalles” adquiere allí su figura y es en esencia creación de Le Brun. Colbert sabía muy bien a quién tomaba como hombre de confianza: Le Brun dirigía las instituciones a él subordinadas según principios doctrinarios

y totalitarios, conforme al espíritu de su señor. Era un dogmático y un amigo de la verdad indiscutible, y, además, hombre de mucha experiencia y digno de confianza en todas las cuestiones de técnica artística. Siguió siendo durante veinte años el dictador artístico de Francia y como tal fue propiamente el creador del “academicismo”, al que el arte francés debió su fama universal. Colbert y Le Brun eran naturalezas pedantescas, que no sólo seguían la doctrina, sino que la querían ver fijada con todas sus letras. En el año 1664 se introdujo en la Academia celebrar las famosas *conférences*, que se mantuvieron durante diez años. Entonces el punto de partida de estas conferencias académicas lo formaba el análisis de un cuadro o de una escultura, y, como resultado, el conferenciante resumía su juicio sobre la obra criticada en una tesis en forma doctrinal. Después seguía una discusión con el fin de llegar a la formulación de una regla de valor general, lo cual muchas veces sólo se conseguía por medio de una votación o por la decisión de un árbitro. Colbert deseaba que los resultados de estas conferencias y discusiones, que él llamaba *précepts positifs*, fueran “registrados”, lo mismo que las decisiones de un jurado, para de este modo tener una colección fijada y consultable de principios estéticos definitivos. Y así resultó realmente un canon de valores artísticos que nunca ha sido formulado con mayor claridad y precisión. En Italia, por el contrario, conservó la doctrina académica un cierto liberalismo; en modo alguno tenía la intransigencia que la caracterizaba en Francia. Esta diferencia se ha explicado diciendo que la teoría del arte en Italia había surgido de la práctica artística local, unitaria en sus líneas generales, mientras que a Francia había llegado con el arte italiano y como género de importación destinado a las clases más elevadas, y, en cuanto tal, se encontraba desde el primer momento en oposición tanto a la tradición artística medieval como a la popular[21]. Pero también en Francia era todavía a mediados del siglo mucho más liberal que después. Félibien, el amigo de Poussin y autor de los *Entretiens sur la vie el les ouvrages des plus excelents peintres* (1666), reconoce todavía la importancia de artistas como Rubens y Rembrandt, pero subraya aún que no hay nada en la naturaleza que no pueda presentarse bella y artísticamente, y habla todavía contra la imitación servil de los grandes maestros. Los más importantes elementos de la teoría artística académica se hallan también en él, desde luego; así, en primer lugar, la tesis de la corrección de la naturaleza por el arte y de la primacía del dibujo sobre el color[22]. La doctrina propiamente dicha clasicista llega a formularse sólo hacia los años sesenta por Le Brun y sus partidarios. Entonces se constituye por primera vez el canon de belleza académico con sus modelos situados por encima de toda crítica —los antiguos, Rafael, los boloñeses y Poussin— y sólo desde entonces comienza a valer en la representación de los temas históricos y bíblicos la absoluta preocupación por la gloria del rey y el prestigio de la corte. La oposición contra esta doctrina académica y la práctica artística a ella correspondiente se hace sentir muy pronto a pesar de los premios que se ofrecían al que la siguiese. Ya en los tiempos de Le Brun hay una cierta tensión entre el arte oficial, que es el producto de un meditado programa cultural, y el espontáneo ejercicio del arte, tanto dentro como fuera del círculo académico. Excepto Le Brun mismo, no hubo nunca un artista cuyo modo de expresión fuese perfectamente ortodoxo; desde 1680 el gusto artístico en

general se vuelve ya abiertamente contra los dictados de Le Brun.

La tirantez entre la concepción artística de los círculos oficiales, tanto de la Iglesia como de la corte, y el gusto de los artistas y aficionados que no se preocupaban de aquélla no es un rasgo específico de la vida artística francesa, sino más bien un fenómeno que distingue a todo el Barroco. En Francia lo que ocurre es que se vuelve más aguda la antítesis, que ya se había expresado en la posición adoptada por los distintos grupos de público frente a Caravaggio. Pues aunque ya antes podía suceder que un artista bien dotado o una corriente artística no correspondiera a uno u otro de su clientes eclesiásticos o mundanos, antes de la época del Barroco no podía hacerse una distinción de principio entre un arte oficial y un arte para el público. Ahora sucede por primera vez que las tendencias progresistas tienen que luchar no sólo con la lentitud del proceso de evolución, sino también contra los convencionalismos protegidos por el aparato de fuerza del Estado y de la Iglesia. El conflicto, típicamente moderno y bien conocido para nosotros, entre los factores conservadores y los factores progresistas de la vida artística, que no resulta sólo de la diferencia entre las orientaciones del gusto, sino que se juega ante todo como una lucha de poder, y precisamente en la que todos los privilegios y oportunidades están de parte del conservadurismo y todas las desventajas y peligros de parte del progreso, fue desconocido antes del Barroco. Había naturalmente antes ya, junto a las gentes entendidas en arte, otras que no tenían sentido ni interés artístico; pero ahora, dentro del mismo público del arte, hay dos partidos, uno enemigo del progreso y las innovaciones, y otro liberal, abierto por anticipado a todos los nuevos esfuerzos. El antagonismo de estos dos partidos, la oposición entre un arte académico y otro no oficial y libre, la lucha entre una teoría artística abstracta y programática y otra viviente que se desarrolla con la práctica, presta precisamente al Barroco y al período artístico siguiente su carácter peculiar y moderno. La lucha de los *Poussinistes* y de los *Rubénistes* entre sí, la antítesis entre la tendencia clásica y lineal y la sensualista y pictórica, que termina con la victoria final de los coloristas sobre Le Brun y sus partidarios, eran sólo un síntoma de la general tensión. La elección entre dibujo y color era más que una cuestión técnica; la decisión en favor del colorido significaba tomar posición contra el espíritu del absolutismo, de la rígida autoridad y de la reglamentación racional de la vida; era un síntoma del nuevo sensualismo y condujo finalmente a fenómenos como Watteau y Chardin.

La oposición de los años setenta contra el academicismo de Le Brun preparó esta nueva evolución artística en más de un aspecto[23]. Entonces se formó por primera vez un círculo de amigos del arte que no sólo constaba de especialistas, esto es, artistas, mecenas y coleccionistas, sino también de profanos que se permitían tener opinión propia. Hasta entonces concedía exclusivamente la Academia el derecho a opinar en cuestiones artísticas, y se lo concedía sólo gentes del oficio. Ahora se discutió la misma autoridad de la Academia. Roger de Piles, el teórico de la generación siguiente a Félibien, se declaró a favor de los derechos del público lego, precisamente fundamentándolo en que también el gusto ingenuo y sin prejuicios tiene sus derechos, y en que el sano sentido común puede

tener razón contra las reglas del arte, y la visión natural y sencilla contra el juicio artístico de los especialistas. Esta primera victoria del público lego halla su explicación, en parte, en que los encargos que Luis XIV hacía confiar a los artistas se hicieron cada vez más escasos hacia el fin de su gobierno y la Academia estaba obligada en mayor o menor grado a dirigirse al amplio público para compensar la falta de la subvención[24]. La conclusión lógica de las premisas de de Piles las sacó en todo caso el siglo siguiente; Du Bos fue el primero en subrayar que el arte no quiere “instruir”, sino “conmover”, y que la conducta adecuada frente a él no es la actitud de la razón, sino la del “sentimiento”. El siglo XVIII se atrevió a señalar la superioridad del profano sobre el especialista y a expresar la idea de que el sentimiento de las gentes que se ocupan de la misma cosa se embota necesariamente, mientras que el sentimiento del aficionado y del profano se mantiene fresco y sin prejuicios.

La composición del público artístico no cambió de un día a otro. Incluso la comprensión ingenua y nada profesional, y aun el puro interés por las obras de arte, tenían premisas culturales que en la Francia del siglo XVII no deben de haber estado al alcance de muchos. El público artístico crecía, empero, de día en día en extensión, abarcaba elementos cada vez más diversos y formaba ya al fin del siglo un grupo social que, con mucho, no estaba tan unitariamente compuesto ni era fácil de manejar como el público cortesano de la época de Le Brun. Con esto no queremos decir que el público del arte clasicista fuera completamente homogéneo y se limitara exclusivamente a los círculos cortesanos. La severidad arcaica, la tipicidad impersonal, el mantenimiento de los convencionalismos, eran desde luego rasgos que correspondían especialmente al sentido aristocrático de la vida —pues para una clase que funda sus privilegios en la Antigüedad, la sangre y la actitud, el pasado es más real que el presente; el grupo, más sustancial que el individuo; la mesura y educación, más apreciables que el temperamento y el sentimiento —; pero en el racionalismo del arte clasicista se expresaba, tan característicamente como la de la nobleza, la mentalidad de la burguesía. Este racionalismo arraigaba en la mentalidad de la burguesía incluso más profundamente que en la de la nobleza, que había tomado precisamente de la burguesía la concepción racionalista de la vida. El burgués codicioso de lucro había comenzado a orientarse según un plan de vida racionalista antes que el aristócrata, tan orgulloso de sus privilegios. Y el público burgués encontró más pronto agrado en la claridad, simplicidad y concisión del arte clasicista que los círculos nobiliarios. Estos se hallaban todavía bajo el influjo del gusto artístico novelesco, retumbante, caprichoso y extravagante de otro país, cuando la burguesía sabía entusiasmarse por la lucidez y regularidad de Poussin. En todo caso las obras del maestro, que fueron creadas casi todas todavía en la época de Richelieu y Mazarino, fueron compradas generalmente por miembros de la burguesía, por empleados, comerciantes y financieros[25]. Poussin, como se sabe, no aceptó ningún encargo de grandes pinturas decorativas; toda su vida siguió ateniéndose al formato pequeño y al estilo sin pretensiones; encargos eclesiásticos los aceptó sólo raras veces; no percibía ninguna

conexión entre el estilo clasicista y los fines oficiales del arte *[26].

La Corte pasó poco a poco del barroco sensualista al clasicista, lo mismo que la aristocracia, a pesar de su repugnancia contra todos los cálculos, se apropió el racionalismo económico de la burguesía. Uno y otro, tanto el clasicismo como el racionalismo, correspondían a la tendencia progresista de la evolución; más pronto o más tarde fueron aceptados por todos los estratos de la sociedad. Es verdad que los círculos cortesanos seguían con el clasicismo una orientación del gusto primitivamente burguesa, pero transformaron su simplicidad en gravedad, su economía de medios en contención y dominio de sí, su claridad y regularidad en los principios de rigorismo y de intransigencia. Desde luego, fueron sólo las clases más altas de la burguesía las que encontraron satisfacción en el arte clasicista, y aun estas mismas no lo hicieron de modo exclusivo. El principio racional de orden del clasicismo correspondía, es verdad, a su modo de pensar realista; pero, con todo, y pese a su mentalidad eminentemente práctica, las clases altas estaban más abiertas a efectos naturalistas. Le Sueur y los Le Nain son, a pesar de Poussin, los pintores burgueses por excelencia[27]. Mas tampoco el naturalismo se quedó en posesión exclusiva de la burguesía. Pasó a ser, como el racionalismo, un arma espiritual imprescindible para todos los estratos de la sociedad en la lucha por la vida. No sólo el éxito en los negocios, sino también el triunfo en la corte y en los salones presuponía agudeza psicológica y conocimiento sutil de los hombres. Y si bien el primer impulso para la formación de aquella antropología con la que comienza la historia de la psicología moderna lo habían dado la ascensión de la burguesía y el comienzo del capitalismo moderno, el verdadero origen de nuestro análisis psicológico hay que buscarlo en las cortes y en los salones del siglo XVII. La psicología renacentista, orientada al principio de manera puramente científica, es decir, como ciencia natural, adquiere ya en los escritos autobiográficos de Cellini, Cardano y Montaigne, pero sobre todo en los retratos y análisis históricos de Maquiavelo, un sello práctico de filosofía de la vida y de autoeducación. La psicología despiadada de Maquiavelo contiene ya el germen de toda la literatura psicológica posterior; su concepción del egoísmo y de la hipocresía sirve a todo el siglo XVII de clave para comprender los motivos ocultos de las pasiones y acciones humanas. El método de Maquiavelo debía, desde luego, experimentar un largo desarrollo en la corte y en los salones de París antes de que pudiera convertirse en instrumento de un La Rochefoucauld. Las observaciones y fórmulas de las *Maximes* son inimaginables sin el arte de vida y la cultura de sociedad de esta corte y de estos salones. La mutua observación de los miembros de estos círculos en la convivencia diaria, su espíritu crítico, que aguzan unos contra otros, el culto de los *bon mots* y de las *médisances*, que es su pasatiempo, la competencia intelectual que se desarrolla entre ellos, su afán de expresar un pensamiento del modo más sorprendente, refinado y agudo posible, el autoanálisis de una sociedad que hace de sí misma problema y objeto de meditación continuo, el análisis de las sensaciones y pasiones, que se practica como una especie de juego de sociedad: todo esto es el supuesto previo de las cuestiones características y de las típicas respuestas de La

Rochefoucauld. En este ambiente halló no sólo la primera incitación a sus ideas, sino que éstas fueron sometidas a la prueba de su eficacia.

Al *savoir-vivre* cortesano y al ambiente social de los salones hay que añadir, como fuente principal de la nueva psicología, el pesimismo de la nobleza, desengañada y vaciada de contenido en su existencia. Madame de Sévigné dice una vez que tiene con madame de Lafayette y La Rochefoucauld a menudo tan tristes conversaciones que harían todos muy bien en hacerse enterrar en seguida. Los tres pertenecen a aquella aristocracia fatigada y expulsada de la vida activa que, a pesar de su falta de éxito, persiste en sus prejuicios sociales, y son, como Retz y Saint-Simon, nobles aficionados, para quienes la alta sociedad, la que inmediatamente expresa la clase y el rango, tiene mucha más realidad que para los escritores burgueses, que se sienten ante todo individuos. No es ninguna imagen ventajosa la que trazan del ser humano, y, sin embargo, es justo, como se ha observado, que el individuo, considerado por los ojos de ellos, no tenga ya nada en sí de misterioso y terrible, ya no es "espantoso enigma", "*monstre incompréhensible*", como todavía en Pascal y hasta en Corneille, sino que "desnudo de todo carácter extraordinario logra unas dimensiones medias, manejables, ratables"[28]. De sus pecados, sus delitos contra Dios, contra sí mismo y contra sus semejantes como hermanos y sangre de su sangre no se habla ya; todos los impulsos psicológicos y rasgos de carácter, todas las virtudes y vicios se miden sólo con el patrón de la sociabilidad.

Los salones tuvieron su época de florecimiento en la primera mitad del siglo, en un momento en que la corte no era aún el centro cultural del país y se trataba todavía de crear un verdadero público para el arte y un ambiente capaz de juzgar, que, a falta de una crítica profesional, tenía que decidir sobre la calidad de las obras de arte. Los salones pasaron de esta manera a ser pequeñas academias no oficiales, en las que se creaba la gloria y la moda literaria, y que, a consecuencia de su apertura hacia afuera y su libertad dentro, eran adecuadas para crear entre los productores y los consumidores de arte un vínculo mucho más inmediato que más tarde la Corte y las academias verdaderas. La significación educadora y civilizadora del salón es incalculable, pero la producción literaria por ellos traída a la vida es de poca importancia. Ni siquiera del Hotel de Rambouillet, el primero y más importante de todos los salones, surgió un solo gran talento[29]. Las *Guirlande de Julie*, compuesta para una hija de la marquesa, prototipo de todos los álbumes de jovencita, es el producto más representativo de la literatura del círculo. El mismo estilo "preciosista" sólo con limitaciones puede considerarse creación de los salones; propiamente es la variante francesa y la continuación del marinismo, gongorismo, eufuismo y demás artes deformadoras del Manierismo. Se trata del modo de expresarse y entenderse gentes que se ven a menudo y que se apropian una jerga especial, un lenguaje secreto, cuyas más ligeras insinuaciones ellos comprenden en seguida, pero que a los otros les resulta ingrato y aun hermético, y aumentar esa peculiaridad y secreto es la ocupación favorita de los iniciados. Con este lenguaje artificioso y de grupo estuvo ya emparentado —si no se quiere retroceder hasta los alejandrinos— el "estilo oscuro" de los trovadores,

que también era en primer lugar un medio de distanciarse socialmente y buscaba como señal de distinción lo desacostumbrado, innatural y difícil. Pero el preciosismo, como con razón se ha señalado, no era únicamente el desvarío de moda de un círculo reducido; hablaban en estilo preciosista no sólo unas docenas de damas elegantes y altaneras y un grupo de poetas nulos o mediocres; toda la intelectualidad francesa del siglo XVII era más o menos preciosista, hasta el severo Corneille y el burgués Moliere. Los héroes y heroínas de la escena no olvidaban su buena educación ni aun en el estado de mayor excitación y se trataban entre sí de monsieur y madame. Seguían siendo corteses y galantes en todas las circunstancias; pero esta galantería era sólo una forma, y de ella no se pueden sacar conclusiones sobre la sinceridad de sus sentimientos; expresaba, como toda forma y todo lenguaje, lo auténtico y lo no auténtico con el mismo vocabulario[30].

Los salones contribuyeron a la formación de un público artístico también porque reunieron en su círculo a los entendidos y aficionados al arte de los más diversos estratos. Se encontraban los miembros de la nobleza de sangre, que naturalmente siempre estaban en mayoría, con los de la nobleza de funcionarios y la burguesía —especialmente la alta finanza—, que ya desempeñaban un papel en el mundo del arte y la literatura[31]. La nobleza aportaba todavía los oficiales del ejército, los gobernadores de las provincias, los diplomáticos, los funcionarios de la corte y los altos dignatarios eclesiásticos; la burguesía, por el contrario, poseía no sólo los altos puestos en los tribunales de justicia y en la administración de la hacienda, sino que comenzaba a competir con la nobleza en la vida cultural. Los empresarios no tenían en Francia la consideración de que disfrutaban en Italia, Alemania o Inglaterra. Posición social elevada sólo podían adquirirla con una cultura alta y un estilo exquisito de vida. Por eso en ninguna parte fueron tan celosos los hijos de esta clase por abandonar la vida del negocio y convertirse en rentistas dedicados al *bel esprit*. Los escritores principales, que en tiempo del Renacimiento procedían en Francia todavía sobre todo de la nobleza, en el siglo XVII pertenecen ya en su mayor parte a la burguesía. Junto a los relativamente pocos aristócratas y príncipes de la Iglesia que desempeñan en este momento un papel en la literatura francesa, como el duque de La Rochefoucauld, la marquesa de Sévigné y el cardenal de Retz, son, limitándonos a los más importantes, Racine, Moliere, Lafontaine y Boileau, burgueses sin distinción y escritores profesionales.

La posición social de Moliere y sus relaciones con las distintas clases sociales son muy significativas de la situación de la época. Por su origen, su carácter intelectual y los rasgos de su arte es completamente burgués. Debe sus primeros grandes éxitos y su comprensión de las exigencias del teatro a su contacto con la gran masa. Durante mucho tiempo de su vida es un espíritu crítico y a menudo plebeyamente irrespetuoso, que sabe ver lo ridículo y grosero en el labrador astuto, en el comerciante mezquino, en el vanidoso burgués, en el áspero hidalgo y en el conde estúpido, con la misma agudeza, y lo representa con idéntico descaro. Se guarda, por lo demás, de atacar la institución de la monarquía, el prestigio de la Iglesia, los privilegios de la nobleza, la idea de jerarquía social, y aun un solo duque o

marqués. A este cuidado debe el favor del rey, que le protege contra los ataques de la corte una y otra vez. Se podría pensar en designar a Moliere como un poeta que, si bien no reniega de su origen, piensa de manera conservadora en lo esencial, y se ha convertido, por razones de oportunismo, en sostén del orden social existente; pero haría falta que fuera sencillo distinguir en el arte a un conservador de un revolucionario. En modo alguno se podrá poner a Moliere en la misma categoría que Aristófanes, si bien en más de un aspecto fue más servil que éste. Habrá más bien que contarlo entre aquellos poetas que, con todo su conservadurismo subjetivo, desenmascarando la realidad social, o por lo menos una parte de esta realidad, se convirtieron en campeones del progreso. El Fígaro de Beaumarchais no habrá de ser considerado como el primer mensajero de la revolución, sino sólo como el sucesor de los criados y camareras de Molière.

3

EL BARROCO PROTESTANTE Y BURGUÉS

El dominio de España en Flandes y su aceptación por la aristocracia del país crearon unas circunstancias que en muchos aspectos eran semejantes a las de la Francia contemporánea. También la aristocracia fue puesta en completa dependencia del poder del Estado y transformada en una dócil nobleza cortesana; también el ennoblecimiento de la burguesía y su inclinación a dejar la vida activa de los negocios en cuanto podía era un rasgo predominante de la evolución social[32]; también la Iglesia adquirió una posición sin competencia, aunque siempre a costa de convertirse, como en Francia, en un instrumento del Gobierno; también la cultura de las clases dominantes adoptó un carácter completamente cortesano y perdió poco a poco todo contacto, no sólo con las tradiciones populares, sino igualmente con el espíritu de la corte borgoñona, influido todavía en mayor o menor grado por el espíritu burgués. El arte especialmente tuvo aquí un sello en conjunto oficial, sólo que, a diferencia del barroco francés, estaba influido por la religión, lo cual se explica por el influjo español. No había en Flandes tampoco, a diferencia de lo que ocurría en Francia, una producción artística organizada por el Estado y absorbida totalmente por la Corte; y no sólo porque la Corte archiducal no estuviera en condiciones de financiarla, sino también porque tal reglamentación de la vida artística no se hubiera podido cohonestar con el modo conciliador con que los Habsburgo querían gobernar en Flandes. También la Iglesia, con mucho el más importante cliente artístico del país, se conformaba con prescribir al arte una dirección católica en general, pero sin imponerle ninguna otra coerción especial que afectase al tono general o a los temas particulares de las obras. El catolicismo restaurado concedió al artista más libertad que en otras partes, y a este liberalismo hay que atribuir que el arte barroco flamenco tuviera un carácter más libre y agradable que el arte cortesano en Francia, y que estuviera lleno de un espíritu todavía más libre de prejuicios y más gozador del mundo que el arte eclesiástico en Roma. Si es verdad que todas estas circunstancias no explican el genio artístico de un Rubens, al menos permiten comprender que éste hallara en el ambiente cortesano y eclesiástico de Flandes la forma apropiada de su arte.

En ninguna parte, excepto en los países del sur de Alemania, tuvo tanto éxito la Iglesia católica restaurada como en Flandes[33], y nunca fue la alianza entre el Estado y la Iglesia tan íntima como bajo Alberto e Isabel, es decir, en el momento de esplendor del arte flamenco. La idea católica se unió de manera tan natural con la monarquía, como el protestantismo del norte se identificó con la república. El catolicismo derivaba de Dios la soberanía de los príncipes, de acuerdo con el principio de la representación de los fieles por el estado eclesiástico; por el contrario, el protestantismo, con su doctrina de la filiación inmediata respecto de Dios, era esencialmente antiautoritario. La elección de

confesión se acomodaba, empero, muchas veces a la actitud política. Inmediatamente después de la escisión, los católicos eran todavía en el Norte casi tan numerosos como los protestantes, y sólo más tarde se pasaron al campo protestante. El antagonismo religioso entre los Estados del sur y del norte no fue, por consiguiente, en modo alguno la razón específica de la antítesis cultural entre ambos territorios; tampoco puede derivarse esta oposición del carácter racial de los habitantes; en realidad tiene razones económicas y sociales. Estas explican también la fundamental diferencia de estilo dentro del arte de los Países Bajos. En ningún capítulo de la historia del arte es más concluyente el análisis sociológico que en éste, precisamente donde dos direcciones artísticas tan esencialmente diferentes como el barroco flamenco y el holandés surgen, en coincidencia temporal casi perfecta, en estrecho contacto geográfico y, excepto por lo que hace a la situación económica y social, en condiciones completamente análogas. Esta separación de estilos, cuyo análisis permite descartar todos los factores de realidad no sociológicos, puede precisamente considerase como ejemplo típico de la sociología del arte.

Felipe II, en cuya época ocurrió la bifurcación de la cultura de los Países Bajos, era un príncipe progresista, que quería introducir los logros del absolutismo, el sistema del Estado centralizado y un racional orden en la administración financiera también en Holanda[34]. Todo el país se levantó en contra; el Norte con éxito, el Sur sin él. Las provincias meridionales “católicas” se opusieron contra los nuevos sacrificios de dinero que la administración centralizada exigía de los burgueses tan violentamente como el Norte “protestante”. La oposición cultural entre las dos zonas no se manifestaba aún antes de la lucha contra España, sino que se desarrolló sólo como consecuencia de la diversa fortuna con que fue llevada y como reflejo de las diferencias sociales que resultaron, después del final de la lucha, en el Sur y en el Norte. La burguesía se portó frente a España al principio por todas partes lo mismo. Y era esta clase social de espíritu gremial y anticentralista la que pensaba y sentía de modo conservador, no el monarca, criado en el círculo de ideas de la razón de Estado y del mercantilismo. Los burgueses querían ante todo conservar la autonomía de sus ciudades y los privilegios a ellas unidos, y sobre ello estaban de acuerdo en todo el país. La historia de los holandeses protestantes y republicanos que se sublevan contra el déspota católico respaldado por la Inquisición implacable y la soldadesca desvergonzada no es más que una pura leyenda. Los holandeses no se levantaron contra España porque fueran protestantes, si bien el individualismo de la fe protestante aumentó quizá el ímpetu de su movimiento[35]. El catolicismo en sí era en tan escasa medida reaccionario como era revolucionario el protestantismo[36], si bien un calvinista se rebela contra su rey con la conciencia más tranquila que un católico. Pero sea de ello lo que quiera, la sublevación de los Países Bajos fue una revolución de conservadores[37]. Las provincias del norte victoriosas defendían conceptos de libertad medievales y una autonomía regional anticuada. El hecho de que pudieran resistir durante algún tiempo muestra quizá, según se ha observado, que el absolutismo no era la única forma de Estado que correspondiera a las exigencias de la

época; pero la breve duración de su éxito demostró al cabo lo insostenible de una forma de Estado federal en la época de los Estados centralizados.

Las provincias libres del norte formaron un Estado de ciudades, pero en un sentido completamente distinto al de las provincias del sur, que en realidad tenían tantas y tan grandes ciudades como el Norte, pero donde la función de las urbes cambió fundamentalmente después de la pérdida de la autonomía local. En el Sur, después del aplastamiento de la rebelión, ya no fue la burguesía ciudadana el elemento social predominante, como en Holanda, sino el estrato superior aristocrático o aristocratizante, que se orientaba hacia la Corte. La dominación extranjera condujo en el Sur a la victoria de la cultura cortesana sobre la cultura ciudadana y burguesa, mientras que la liberación nacional en el Norte acarreó el mantenimiento de las características de la ciudad. Pero en el florecimiento económico de Holanda no tuvieron la mayor parte las virtudes de la libertad, sino la fortuna y el acaso. La favorable posición marítima que predestinaba al país para desarrollar el comercio entre el norte y el sur de Europa, las guerras, que obligaron a España a hacer sus compras al enemigo, la escasez de dinero de Felipe II en 1596, que causó la ruina de los banqueros italianos y alemanes e hizo convertirse a Amsterdam en centro del mercado monetario europeo, fueron una serie de posibilidades que Holanda sólo tuvo que aprovechar y no crear. A su propio sistema económico pasado de moda tenía que agradecerle que la riqueza acudiera a la burguesía ciudadana, organizada medievalmente y que pensaba dentro de las categorías de aislamiento y autonomía económica, y no al Estado y a la dinastía. Pero con esto el testamento formado por los empresarios del comercio y la industria se convirtió en la clase predominante. Y como en todas partes que llegó al poder oprimió lo mismo a los trabajadores a jornal que a la pequeña burguesía compuesta de artesanos y comerciantes autónomos pero sin medios. Esta alta burguesía, cuya posición social en Holanda se fundaba más exclusivamente que en otras partes sobre el bienestar, y servía para el enriquecimiento, encomendó la representación de sus intereses a un estamento especial, que se reclutaba de entre ella misma: los llamados regentes. De estos regentes se componían las magistraturas de las ciudades, con sus burgomaestres, escavinos y consejeros, y ellos eran propiamente los que ejercían el poder como clase dominante. Como su cargo por regla general se heredaba de padres a hijos, poseían de antemano más autoridad y disfrutaban de un prestigio mayor que la clase de magistrados ordinarios. Poco a poco se convirtieron en una verdadera casta, que incluso se mantuvo cerrada frente a la mayoría de aquella alta burguesía a la que debía su poder. Los regentes de la ciudad eran al principio, por lo general, antiguos comerciantes que vivían de sus rentas y que desempeñaban su cargo por afición, pero sus hijos estudiaban ya en las universidades de Leiden y Utrecht y se preparaban, ante todo, con el estudio del Derecho, para los puestos de gobierno que habían de heredar de sus padres.

Los nobles, especialmente en las provincias de Gheldria y Overijssel, no carecían totalmente de influencia, pero eran escasos en número, y los que de entre ellos se

mantenían aparte del patriciado urbano se limitaban a atender a sus familias. La mayoría se mezclaba con la burguesía rica o por connubios o participando en sus empresas. Por lo demás, la gran burguesía se transformó en una aristocracia de comerciantes, y, en primer lugar, las familias de los regentes comenzaron a adoptar un estilo de vida que las alejaba cada vez más de las clases más numerosas. Formaban la transición entre la nobleza y las clases medias y representaban una fijación de la jerarquía social, que por lo demás era casi desconocida. Pero mucho mayor que entre la burguesía y la nobleza era siempre la tensión entre los monárquicos que rodeaban al *Stadhouder*, de ideas militaristas, y, de otra parte, los pacifistas de la burguesía y la aristocracia antimonárquica[38]. Pero el poder estaba en manos de la burguesía y no podía ser amenazado seriamente desde parte alguna.

El espíritu burgués siguió siendo en el arte, a pesar del continuo coquetear de las clases adineradas con las corrientes de gusto aristocrático, el predominante, y prestó a la pintura holandesa un sello esencialmente burgués, en medio de una cultura cortesana general en Europa. En la época en que Holanda alcanza su mayor florecimiento cultural, en los demás sitios ya ha pasado el punto culminante de la cultura burguesa[39]; en los otros países de Europa la burguesía sólo en el siglo XVIII comienza a desarrollar de nuevo una cultura que recuerde la holandesa. A su carácter burgués debe el arte holandés, en primer lugar, la desaparición de las trabas eclesiásticas. Las obras de los pintores holandeses se pueden ver por todas partes, excepto en las iglesias; la imagen devota no se da en absoluto en el ambiente protestante. Las historias bíblicas obtienen, en comparación con los temas profanos, un puesto relativamente modesto, y se tratan generalmente como escenas de género. Se prefiere sobre todo representar la vida real y cotidiana; el cuadro de costumbres, el retrato, el paisaje, el bodegón, el cuadro interior y la arquitectura. Mientras en los países católicos y en los regidos por príncipes absolutos sigue siendo la forma artística predominante el cuadro de historia bíblica y profana, en Holanda se desarrollan con plena autonomía los objetos hasta entonces tratados sólo de manera accesoria. Los temas de género, de paisaje y naturaleza muerta no forman ya el mero complemento de composiciones bíblicas, históricas y mitológicas, sino que poseen un valor propio y autónomo; los pintores no necesitan de ningún pretexto para recogerlos. Cuanto más inmediato, abarcable y cotidiano es un tema, tanto mayor es su valor para el arte. Es una posición indistanciada, de género por excelencia, la que frente al mundo se expresa aquí, concepción ante la que la realidad se presenta como algo dominado y familiar. Es como si esta realidad se hubiera descubierto ahora, y de ella se hubiera tomado posesión y en ella se hubiera el artista instalado. Se vuelve objeto del arte, en primer lugar, la parte de realidad que es propiedad del individuo, de la familia, de la comunidad y de la nación: la habitación y la tierra, la casa y el patio, la ciudad y sus alrededores, el paisaje del país y la tierra libertada y reconquistada.

Todavía más significativo que la elección de los temas es, empero, para el arte holandés el peculiar naturalismo por el que se distingue no sólo del Barroco general europeo y su postura heroica, su solemnidad estricta y rígida y su sensualismo

tempestuoso y desbordante, sino también de cualquier otro estilo anterior orientado de modo naturalista. Pues no es sólo la sencilla, honrada y piadosa objetividad en la representación, ni únicamente el esfuerzo por describir la existencia de modo inmediato, en su forma cotidiana y comprobable por cualquier observador, sino la capacidad personal de vivir el aspecto lo que da a esta pintura su especial carácter de verdad. El nuevo naturalismo burgués es un modo de representación que procura no tanto hacer visible todo lo anímico cuanto animar todo lo visible e interiorizarlo. Los cuadros íntimos en que toma cuerpo esta concepción artística han pasado a ser la forma característica de todo el arte burgués moderno, y ningún otro es tan adecuado al alma burguesa como éste, con su impulso hacia lo profundo y sus limitaciones. Este arte es el resultado de la limitación al pequeño formato y a la vez del más alto realce del contenido psicológico en este estrecho marco. La burguesía no da empleo a las grandes decoraciones; las proporciones de la Corte no entran en los cálculos de sus usos privados; los fines solemnes y protocolarios son relativamente poco frecuentes y, al lado de las exigencias de las grandes cortes, insignificantes. La residencia del *Stadhouder*, orientada a la francesa, no llega nunca a convertirse en un verdadero centro cultural, y es, además, demasiado pequeña y pobre para ejercer influjo en el desarrollo del arte. Y así en Holanda la pintura, esto es, la más modesta entre las artes figurativas, y en especial el cuadro de gabinete, su forma de menores pretensiones, es el género predominante.

No es la Iglesia, ni un príncipe, ni una sociedad cortesana quien decide el destino del arte en Holanda, sino una burguesía que, por lo demás, es más bien por el gran número de sus miembros acomodados que por la especial riqueza de cada uno de ellos por lo que tiene importancia. Nunca antes, ni siquiera en la Florencia del Renacimiento inicial, por no hablar tampoco de Atenas en la época clásica, se ha mantenido el gusto burgués privado tan libre de toda influencia oficial y pública y ha sustituido tan ampliamente los encargos públicos por los privados. Pero tampoco en Holanda la demanda es completamente homogénea, pues junto a los clientes particulares se señalan también los oficiales y semioficiales: municipios, corporaciones, asociaciones ciudadanas, hospicios, hospitales, asilos, si bien su influencia artística es relativamente pequeña. El estilo de las obras de arte destinadas a esta clientela tiene ya, a consecuencia del formato de mayor importancia, una forma en cierto modo distinta de la pintura burguesa. Y si bien el arte en gran estilo, como se desea en Francia y en Italia, no tiene en Holanda empleo alguno, ni siquiera para fines representativos, el gusto clásico y humanístico, cuya tradición en la tierra de Erasmo nunca se había extinguido del todo en ciertos círculos, se manifiesta, con más fuerza que en la producción artística destinada a los particulares, en el arte oficial, en la arquitectura de los grandes edificios públicos, en las esculturas de las salas de sesiones y de los salones, en los monumentos que la República hace erigir a sus hombres meritorios.

Pero tampoco el gusto artístico burgués privado es en modo alguno homogéneo; la burguesía pertenece a distintas esferas en cuanto a educación, y plantea al arte exigencias

distintas. Los ilustrados, que se han formado en la literatura clásica y continúan la tradición del humanismo, favorecen las corrientes italianizantes, muchas veces vinculadas al Manierismo. Prefieren, a diferencia del gusto popular, representaciones de la historia clásica y de la mitología, alegorías y pastorales, ilustraciones bíblicas agradables e interiores elegantes, como los hacen Cornelis van Poelenburgh, Nicolas Berchem, Samuel van Hoogstraten y Adriaen van der Werff. Pero tampoco el gusto de la burguesía no intelectual es completamente homogéneo. Terborch, Metsu y Netscher trabajan evidentemente para los estratos más elegantes y ricos de la burguesía; Pieter de Hooch y Vermeer van Delft, para un círculo desde luego más modesto; Jan Steen y Nicolas Maes tienen, por el contrario, según parece, sus clientes en todas las categorías de la sociedad.

El gusto naturalista-burgués y el clásico-humanista se hallan durante todo el período de florecimiento de la pintura holandesa en estado de tensión. La orientación naturalista es incomparablemente más importante, tanto por lo que hace a la calidad como a la cantidad de su producción, pero la orientación clasicista es favorecida por los círculos ricos e ilustrados, y ello asegura a sus representantes mayor prestigio y mejor venta. La contraposición entre la burguesía media, más sencilla en sus modos de vida y más estrecha en sus opiniones religiosas, y los círculos orientados hacia el clasicismo humanista y de opiniones más mundanas, corresponde en Holanda, como se ha señalado, al antagonismo de los puritanos y los caballeros en Inglaterra[40]. De una parte están en ambos países los representantes de un modo de vida modesto, serio y práctico; de otra, los de un elegante epicureísmo, a menudo enmascarado de idealismo. Sólo que no hay que olvidar que la cultura holandesa del siglo XVII, a diferencia de la inglesa de la época de la restauración, nunca niega en absoluto su carácter burgués. Sin embargo, también en Holanda se puede observar una progresiva aproximación del gusto burgués a la concepción artística más elegante. El proceso corresponde a la tendencia a aristocratizarse que por todas partes se puede observar en la segunda mitad del siglo. Que se prescindiera de Rembrandt al hacer el encargo de las pinturas del Ayuntamiento de Amsterdam es cosa sintomática: no sólo se alejaban de Rembrandt, sino, con él, de todo naturalismo[41], y entonces vence también en Holanda el academicismo clásico con sus profesores y epígonos. El nuevo espíritu antidemocrático se expresa, por ejemplo, también, como señala Riegl, en que desaparecen, puede decirse que por completo, los grandes retratos en grupo con la representación de compañías enteras de guardias y sólo se retratan los oficiales de las asociaciones de defensa[42].

La cuestión de en qué medida los distintos estratos culturales de la Holanda del siglo XVII sabían apreciar el valor de sus pintores figura entre los problemas más difíciles de la historia del arte. El sentido de la calidad artística seguramente no correspondía siempre a la cultura general, pues en otro caso Vondel, el mayor poeta holandés, no hubiera colocado a un Flinck por encima de un Rembrandt. Había, desde luego, también entonces gente que sabía bien quién era Rembrandt, pero ella podría identificarse con los literatos de educación humanística en tan escasa medida como buscarse en las amplias capas de la

burguesía. Era esta gente, desde luego, como los amigos de Rembrandt, predicadores, rabinos, médicos, artistas, altos funcionarios, en una palabra, hombres dé los más variados círculos de la clase media ilustrada, y lo mismo que los amigos de Rembrandt, no muy numerosos. El gusto de la mediana y la pequeña burguesía, que formaba la mayoría de la clientela de arte, no estaba muy desarrollado, y apenas tenía otro criterio para lo artístico que el parecido. No es lícito, por consiguiente, suponer que la gente comprara cuadros según su gusto propio; en general se orientaba por lo que era preferido en los círculos más elevados, lo mismo que estos círculos, a su vez, se dejaban influir por las opiniones artísticas de los intelectuales de cultura clásica y humanística. La demanda por parte de un público ingenuo y sin pretensiones significaba para los artistas al principio una gran ventaja, si bien más tarde se convirtió en un peligro igualmente grande. Les permitió trabajar libremente conforme a sus ideas, sin tener que tomar en cuenta los deseos de cada uno de los clientes; sólo más tarde esta libertad, a consecuencia de la anárquica situación del mercado, se convirtió en una catastrófica superproducción.

En el siglo XVII muchas gentes hicieron dinero, el cual, dado el exceso de capital, no siempre podía ser colocado provechosamente, y muchas veces no bastaba para hacer adquisiciones importantes. La compra de objetos de menaje y adorno, especialmente cuadros, se convirtió en la forma preferida de colocar el dinero, en la que podían tomar parte también gentes relativamente modestas. Estas compraban cuadros, ante todo, muchas veces, porque no había otra cosa que comprar; después también porque los demás, y precisamente gentes más elevadas, los compraban igualmente, porque lucían bien en casa y producían un efecto de respetabilidad, y en último término se podían vender otra vez. Desde luego era en último lugar para satisfacer su sed de belleza para lo que los compraban. Puede muchas veces haber ocurrido que conservaran los cuadros, al no haber necesitado el dinero en ellos invertido, y que luego sus hijos sintieran verdadero placer en la belleza de los mismos. Y también pudo suceder que unas obras de arte primitivamente modestas, en la segunda o tercera generación pasaran a ser un verdadero gabinete artístico, de los que más tarde por todas partes en el país, incluso en círculos relativamente modestos, se podían hallar. En el creciente bienestar de la población no había quizá efectivamente ninguna casa burguesa sin cuadros; pero si se dice que en Holanda todos, “el más rico patricio como el más pobre labrador” los poseía, esto apenas puede convenirle “al más pobre” labrador, y si el labrador rico se los procuraba, evidentemente lo hacía con otra finalidad y miraba los cuadros con otros ojos que “el más rico patricio”.

John Evelyn, el coleccionista y mecenas inglés, da noticia en sus memorias del activo negocio en cuadros, y no precisamente en buenas muestras, que observó en la feria de Rotterdam en el año 1641. Había, como él observa, muchos cuadros, y la mayoría eran muy baratos. Los compradores eran en gran parte pequeños burgueses y aldeanos, y entre estos últimos debe de haberlos habido que poseían cuadros por valor de dos o tres mil libras; de todas maneras volvían después a venderlos y además con provecho[43]. Bajo los efectos de la coyuntura favorable, consecuencia de la general especulación en el mercado

de arte, se creó en Holanda, después de 1620, una tal cantidad de cuadros, que a pesar de la gran demanda constituía una superproducción, y acarreó a los artistas una situación muy embarazosa[44]. Pero al comienzo la pintura debe de haber asegurado buena ganancia, pues sólo así se explica la inundación de profesionales. Sabemos que la producción artística ya en el siglo XVI, en Amberes, que tenía una importante exportación de cuadros, era muy grande. Hacia 1560 deben de haber estado ocupados allí en la pintura y el grabado trescientos maestros, mientras que la ciudad no tenía más que 169 panaderos y 78 carniceros[45]. La producción en masa de cuadros no comienza, pues, por consiguiente, en el siglo XVII, y tampoco en las provincias septentrionales; lo nuevo en éstas es que la producción se apoya principalmente en el público indígena, y que se llega a una grave crisis en la vida artística cuando este público ya no es capaz de absorber la producción. Acontece en todo caso por primera vez en la historia del arte occidental que podemos comprobar un número excesivo de maestros y la existencia de un proletariado artístico[46].

La disolución de los gremios y el desuso de la reglamentación de la producción artística por una corte o por el Estado permiten que la coyuntura en el mercado artístico degenere en una competencia violentísima, a la que sucumben los talentos más peculiares y originales. Había, es verdad, también antes artistas que vivían estrechamente, pero no había miseria entre ellos. La penuria de los Rembrandt y de los Hals es un fenómeno concomitante de aquella libertad y anarquía económica en el campo del arte que entonces aparece por primera vez plenamente desarrollada y desde entonces domina en el mercado artístico. Así comienza el desarraigo social del artista y la problematización de su existencia, que parece que es superflua, pues lo que produce existe de sobra. Los pintores holandeses vivieron en su mayor parte en una situación tan angustiosa, que muchos de los más grandes entre ellos estuvieron obligados a practicar cualquier otro oficio al lado de su arte. Así Van Goyen comerciaba en tulipanes, Hobbema estaba empleado como recaudador de contribuciones, Van der Velde era propietario de una lencería, Jan Steen y Aert van der Velde eran taberneros. La pobreza de los pintores parece en general haber sido tanto más grande cuanto más importantes eran. Rembrandt por lo menos tuvo aún sus buenos tiempos, pero Hals nunca fue estimado especialmente y jamás alcanzó los precios que, por ejemplo, se pagaban por un retrato de Van der Helst. Pero no sólo Rembrandt y Hals, sino Vermeer, el tercero de los grandes pintores holandeses, hubo de luchar con dificultades materiales. Y los dos restantes de los máximos pinceles del país, Pieter de Hooch y Jacob van Ruisdael, tampoco fueron particularmente estimados por sus contemporáneos; en modo alguno estuvieron entre los artistas que llevaron una vida acomodada[47]. A esta historia heroica de la pintura holandesa corresponde también el que Hobbema hubiese de abandonar la pintura en los mejores años de su vida.

Los comienzos del comercio de arte en los Países Bajos se remonta al siglo XV y están en relación con la exportación de miniaturas flamencas, tapices y cuadros religiosos desde Amberes, Brujas, Gante y Bruselas[48]. El mercado de arte en los siglos XV y XVI está, sin

embargo, todavía en manos de los artistas, que trafican no sólo con obras propias, sino también con otras de origen ajeno. Los libreros y los editores de grabados ya desde muy pronto hacían también comercio de cuadros; a ellos se suman los prenderos y joyeros, e igualmente los enmarcadores y los posaderos[49]. Las limitaciones que los gremios de pintores ponen en el siglo XV y el XVI al comercio artístico demuestran que el mercado de arte tiene que luchar con un exceso de género y que hay demasiados traficantes en él. Las diversas ciudades se defienden contra la importación y contra un desordenado tráfico callejero y permiten la venta de cuadros sólo a las personas que pertenecen a un gremio de pintores. Pero tal medida no establece ninguna diferencia entre un pintor y un traficante y no pretende algo así como limitar el comercio de arte a los artistas, sino sólo proteger el mercado local[50]. Un pintor pasa muchos años de aprendizaje, y durante este tiempo no puede ganar dinero con sus propios trabajos, pues todo lo que pinta, según el espíritu del orden gremial, pertenece a su maestro. Nada es más adecuado en estas circunstancias que la idea de sostenerse a flote con el tráfico de arte. Compra y vende al principio, en primer lugar, grabados, copias, trabajos escolares, es decir, género barato. Pero no son en modo alguno sólo jóvenes, ni pintores aún no capaces de ganar dinero con su oficio, los que se ocupan del comercio de arte; entre los más antiguos son David Teniers el Joven y Cornelis de Vos únicamente los más famosos. Grabadores aparecen muy a menudo como traficantes en arte; Jerome de Cock, Jan Hermensz de Muller, Geeraard de Jode son los nombres más conocidos; el carácter de mercancía de sus producciones los lleva involuntariamente a dedicarse al tráfico de cuadros junto al de sus grabados.

La formación e independización del comercio de arte ha tenido inmensas consecuencias en la vida artística moderna. Conduce, en primer lugar, a la especialización de los pintores en distintos géneros, dado que los vendedores reclaman de ellos aquella especie de labores que son las más divulgadas de su mano. Así se llega a una división del trabajo casi mecánica, en la que un pintor se limita a los animales, otro a los fondos de paisaje. El comercio de arte estandardiza y estabiliza el mercado; no sólo establece esa producción sobre tipos fijados, sino que regula el tráfico de las mercancías, en otro caso anárquico. Por una parte, crea una demanda regular, pues muchas veces surge precisamente donde el cliente privado falta, y, por otra, informa al artista sobre los deseos del público de un modo mucho más amplio y rápido que el que tendría a su alcance para informarse él mismo. La mediación del comercio de arte entre la producción y el consumo conduce de todos modos también al extrañamiento entre el artista y el público. Las gentes se acostumbran a comprar lo que encuentran en el surtido del vendedor y comienzan a considerar la obra de arte como un producto tan despersonalizado como cualquier otra mercancía. El artista, a su vez, se acostumbra a trabajar para clientes desconocidos e impersonales, de los cuales él sólo sabe que hoy buscan cuadros de historia donde ayer compraban escenas de género. Este comercio lleva consigo el aislamiento del público respecto del arte contemporáneo. Los marchantes hacen con preferencia la propaganda del arte de tiempos pasados por la sencilla razón de que, como agudamente se ha observado,

los productos de tal arte no pueden aumentar, y, en consecuencia, tampoco pueden desvalorizarse, y así forman el objeto de la menos arriesgada especulación[51]. El tráfico de cuadros tiene una devastadora influencia sobre la producción por la continua reducción de los precios. El marchante se hace cada vez más el patrono del artista, y por lo mismo se encuentra en condiciones de dictarle los precios en tanto mayor medida cuanto más se ha acostumbrado el público a comprar obras de arte al comerciante y menos a encargárselas al que las produce. El comercio inunda finalmente el mercado de copias y falsificaciones, y con ello desvaloriza los originales.

Los precios en el mercado artístico eran en Holanda, en general, muy bajos; por un par de florines ya se podía comprar un cuadro. Un buen retrato costaba, por ejemplo, sesenta florines, cuando por un buey había que pagar noventa[52]. Jan Steen pintó una vez tres retratos por veintisiete florines[53]. Rembrandt percibió por la *Ronda nocturna*, en la cumbre de su gloria, no más de 1.600 florines, y Van Goyen cobró por su vista de La Haya 600 florines, el más alto precio de su vida. Con qué salarios de hambre tenían que contentarse famosos pintores lo demuestra el caso de Isaak van Ostade, que entregó a un marchante trece cuadros por 27 florines en el año 1641[54]. En comparación con los precios, muchas veces exageradamente altos, que se pagaban por obras de los artistas que habían visitado Italia y trabajaban a la manera italiana, los cuadros pintados al estilo naturalista del país eran siempre baratos. Frans Hals, Van Goyen, Jacob van Ruisdael, Hobbema, Cuyp, Isaak van Ostade, De Hooch nunca alcanzaron altos precios[55]. En los países de cultura cortesana y aristocrática los artistas eran mejor pagados. Precisamente en Flandes, el país hermano, obtenía Rubens por sus cuadros precios mucho más altos que los más prestigiosos pintores holandeses. Cobraba en su mejor época cien florines por un día de trabajo[56] y recibió de Felipe II por su *Acteón* 14.000 francos, el más alto precio que se alcanzó por un cuadro antes de Luis XIV[57]. Bajo Luis XIV y Luis XV se estabilizaron los ingresos en primer lugar de los pintores de la Corte y se mantuvieron en un nivel relativamente alto; así, por ejemplo, Hyacinthe Rigaud, entre 1690 y 1730, ganó por término medio 30.000 francos por año; sólo por el retrato de Luis XV cobró 40.000 francos[58]. Rigaud era en todo caso una excepción en la misma Francia, donde a los artistas nunca les fue tan bien como a los escritores, que muchas veces eran hasta mimados. Boileau, como se sabe, llevaba en su casa de Auteuil la vida de un gran señor y dejó a su muerte un capital líquido de 186.000 francos; Racine cobró en diez años, como historiógrafo del rey, un salario de 145.000 francos; Molière ganó en el curso de quince años, como director del teatro y actor, 336.000 francos, y además, como autor, otros 200.000[59]. En la diferencia entre los ingresos de un escritor y los de un pintor se manifestaba todavía el viejo prejuicio contra el trabajo manual y la mayor estimación de gentes que no tuvieran nada que ver con un oficio. En Francia, hasta el siglo XVII, los mismos pintores de la corte tenían sólo la categoría de empleados subalternos de la misma[60]. Cochin cuenta todavía que el duque de Antin, sucesor de Mansart en el cargo de *surintendant*, solía tratar muy altaneramente a los miembros de la Academia,

tuteándoles como a criados y obreros[61]. Lógicamente con un Le Brun se procedió de distinta manera, pues era, desde luego, el trato de los artistas muy diferente según los individuos.

La consideración, relativamente escasa, que se daba a los artistas acarreó que dedicarse a esa profesión, tanto en Francia como en los Países Bajos, se limitara a los estratos medianos y bajos de la burguesía. Rubens también en este aspecto figura entre las excepciones; era hijo de un alto funcionario del Estado, tuvo ya en sus primeros años la mejor educación y la terminó como hombre de mundo al servicio de la corte. Todavía antes de que se convirtiera en pintor de cámara del archiduque Alberto estuvo al servicio de Vincenzo Gonzaga, en Mantua, y durante toda su vida se mantuvo estrechamente vinculado a la vida y diplomacia de la corte. Ganó, además de su brillante posición social, una fortuna principesca y dominó como un monarca toda la vida artística de su país. En todo ello sus aptitudes de organizador tuvieron tanta parte como su talento artístico. Sin tales aptitudes le hubiera sido imposible ejecutar los encargos que afluían a él y a los que supo atender siempre perfectamente. Esto lo consiguió, en primer lugar, mediante la aplicación de métodos de manufactura a la organización del trabajo artístico, la escrupulosa selección de colaboradores especializados y el modo racional de emplearlos. Junto a su procedimiento ordenado estrictamente según la división del trabajo y al modo de una fábrica, los talleres holandeses —incluso el de Rembrandt— operan de modo patriarcal.

Con razón se ha subrayado que el método de trabajar de Rubens fue hecho posible por la interpretación clásica del proceso de creación artística. La organización racional del trabajo artístico, que por primera vez fue empleada de modo sistemático en el taller de Rafael, y que separa fundamentalmente la concepción de la idea artística y su ejecución, tiene como supuesto previo la noción de que el valor artístico de un cuadro ya está por completo en el cartón y de que la trasposición del pensamiento pictórico a la forma definitiva tiene una significación secundaria[62]. Esta concepción realmente idealista era todavía predominante en la teoría y en la práctica del Barroco cortesano y clasicista, pero no lo era ya en el naturalismo de la pintura holandesa. En ésta la ejecución material, el *ductus* pictórico, la pincelada y todo el contacto de la mano maestra con el lienzo adquieren una significación tan extraordinaria, que el deseo de mantener todo esto en su pureza pone de antemano límites a la división del trabajo. Rubens se apropia, de modo bien significativo, la concepción clasicista de la creación del lienzo precisamente en aquel período de su vida en que tiene que trabajar con el máximo aparató y se ve obligado a abandonar la ejecución de sus obras generalmente a sus ayudantes. Esto se manifiesta por primera vez en la *Erección de la Cruz,* de Amberes[63], y desaparece en la última fase de su actividad, de la cual volvemos a tener más obras de su propia mano.

Rembrandt llega a un grado de evolución correspondiente al estilo de la vejez de Rubens ya inmediatamente después de su primera actividad como retratista. Desde

entonces la pintura es para él comunicación personal directa, forma siempre inmediata, reconquistada en todo momento, de un "impresionismo" que transforma la realidad en creación de los ojos, que todo lo animan y se lo apropian. Riegl divide la historia del arte en dos grandes períodos: en el primero, el primitivo, todo es objeto; en el segundo, el presente, todo es sujeto. La evolución entre la Antigüedad y el Barroco no es, según esta tesis, otra cosa que el tránsito gradual del primero al segundo período, con la pintura holandesa del siglo XVII como recodo más importante en el camino hacia la situación presente, en la cual todos los objetos aparecen como puras impresiones y vivencias de la conciencia subjetiva[64]. Al prestigio de Rubens no le dañó nada ante su público el radicalismo artístico que alcanzó al fin de su vida, pero el mismo radicalismo le costó a Rembrandt todo lo que podía perder. El ocaso comienza después de la terminación de la *Ronda nocturna* en el año 1642, sin que este mismo cuadro hubiera sido un completo fracaso[65]. Entre 1642 y 1656 Rembrandt no está todavía desocupado, si bien sus relaciones con la burguesía rica comienzan a debilitarse. Sólo por los años cincuenta disminuyen visiblemente los encargos y comienzan las dificultades financieras serias[66]. Rembrandt no fue en modo alguno víctima de su naturaleza poco práctica y del estado desesperado de sus circunstancias particulares, sino que su fracaso fue más bien consecuencia de la progresiva orientación del público hacia el clasicismo[67] y de su propio desvío frente al Barroco patético, por el cual en su juventud no había sentido en absoluto repugnancia[68]. La no aceptación de su *Claudius Civilis*, pintado para el Ayuntamiento de Amsterdam, es la primera señal de la crisis artística de aquella época. Rembrandt fue su primera víctima. Ningún otro tiempo anterior le hubiera dado su fisonomía, pero tampoco ningún otro le hubiera dejado hundirse así. En una cultura cortesana y conservadora quizá un artista de su estilo nunca hubiera llegado a ser apreciado, pero, una vez reconocido, se habría sostenido, desde luego, mejor que en la Holanda liberal y burguesa, que le permitió desarrollarse libremente, pero le aplastó cuando no se quiso inclinar. La existencia espiritual del artista siempre y en todas partes está en peligro; ni un orden social autoritario, ni un orden liberal están para él en absoluto exentos de riesgos; el uno le asegura menos libertad; el otro, menos seguridad. Hay artistas que únicamente se sienten seguros en libertad, pero los hay que sólo pueden respirar libremente en seguridad. Del ideal de unir libertad y seguridad estaba en todo caso el siglo XVII muy lejos.

VIII

ROCOCÓ, CLASICISMO Y ROMANTICISMO

1

LA DISOLUCIÓN DEL ARTE CORTESANO

El hecho de que la evolución del arte cortesano, casi ininterrumpida desde el fin del Renacimiento, se detenga en el siglo XVIII y se disuelva por obra del subjetivismo burgués que domina incluso nuestra concepción artística contemporánea es generalmente conocido, pero es menos evidente la circunstancia de que ciertos rasgos de la nueva orientación existen ya en el rococó y de que la ruptura con la tradición cortesana acaece propiamente en ese momento. Pues aunque no entremos en el mundo burgués sino en Greuze y Chardin, nos encontramos ya en sus cercanías con Boucher y Largillière. La tendencia hacia lo monumental, lo solemne-ceremonial y lo patético desaparece ya en el primer rococó y deja lugar a la tendencia por lo gracioso e íntimo. El color y el matiz tienen desde el principio preferencia en el nuevo arte sobre la gran línea firme, objetiva, y la voz de la sensualidad y del sentimiento es perceptible ya en sus manifestaciones. Pues aunque en muchos aspectos el *dixhuitième* aparece todavía como la continuación e incluso la consumación del lujo y la pretensión barrocos, le son ajenas ya la independencia y la ausencia de concesiones con que el siglo XVII se mantuvo en el *grand goût*. Sus creaciones dejan sentir la ausencia del gran formato heroico, incluso cuando están destinadas a las clases sociales más altas. Pero, naturalmente, se trata siempre aún de un arte distanciado, distinguido, esencialmente aristocrático, de un arte para el que los criterios de la complacencia y lo convencional son tan decisivos como los de la interioridad y la espontaneidad; de un arte en el que se trabaja según un esquema fijo, de validez general, infinitas veces repetido, y para el cual nada es tan característico como la técnica de la ejecución, insólitamente virtuosista, aunque en gran parte completamente externa. Estos elementos decorativos y convencionales del rococó, procedentes del Barroco, se disuelven sólo paulatinamente y no son sustituidos sino por las características del gusto artístico burgués.

El ataque a la tradición del Barroco-rococó proviene de dos direcciones distintas, pero está orientado en ambas hacia el mismo ideal artístico opuesto al gusto cortesano. El emocionalismo y el naturalismo representados por Rousseau y Richardson, Greuze y Hogarth es una de las direcciones, y el racionalismo y el clasicismo de Lessing y Winckelmann, de Mengs y de David es la otra. Ambas oponen a la bambolla cortesana el ideal de sencillez y la seriedad de un concepto puritano de la vida. En Inglaterra, la transformación del arte cortesano en burgués se consuma más pronto y se realiza más radicalmente que en la misma Francia, donde la tradición barroco-rococó perdura subterránea y es perceptible todavía en el romanticismo. Pero al finalizar el siglo no hay en Europa sino un arte burgués, que es el decisivo. Se puede establecer una dirección artística de la burguesía progresiva y otra de la burguesía conservadora, pero no hay un

arte vivo que exprese el ideal aristocrático y sirva a los propósitos cortesanos. Rara ve2 se ha consumado en la historia del arte y la cultura la transferencia de la dirección de una clase social a otra con tanta exclusividad como ahora, cuando la burguesía desplaza completamente a la aristocracia, y el cambio de gusto, que sustituye la decoración por la expresión, no deja nada que desear en punto a claridad.

Naturalmente, no es la primera vez que la burguesía aparece en escena como mantenedora del gusto. En los siglos XV y XVI había por todas partes en Europa un arte dominante de cuño decididamente burgués: hasta el Renacimiento tardío y la era del manierismo y del Barroco, no fue desplazado y sustituido por tas creaciones del estilo cortesano. Pero en el siglo XVIII, cuando la burguesía consigue el poder económico, social y político, se disuelve de nuevo el arte representativo cortesano, que había conseguido mientras tanto ascender a una validez general, y deja luego que el gusto burgués domine ilimitadamente. Sólo en Holanda había en el siglo XVII un arte burgués de gran altura, que era, por cierto, más radical y consecuentemente burgués que el del Renacimiento, empapado de elementos caballeresco-románticos, místico-románticos y místico-religiosos. Pero este arte burgués de Holanda siguió siendo en la Europa de entonces un fenómeno casi completamente aislado, y el siglo XVIII no enlazó directamente con él cuando estableció el moderno arte burgués. No se puede hablar de una continuidad de la evolución, porque la misma pintura holandesa había perdido en el curso del siglo XVII mucho de su carácter burgués. El arte de la moderna burguesía tuvo su origen, tanto en Francia como en Inglaterra, en los cambios sociales internos; la superación de la concentración artística cortesana pudo proceder sólo de aquí, y debió de recibir estímulos más fuertes de los movimientos filosóficos y literarios contemporáneos que del arte de países ajenos, alejados en el tiempo y en el espacio.

La evolución que alcanza su culminación política en la Revolución francesa y su meta artística con el romanticismo comienza en la Regencia, con la socavación del poder real como principio de autoridad absoluta, con la desorganización de la corte como centro del arte y la cultura y con la disolución del clasicismo barroco como estilo artístico en el que las aspiraciones y la conciencia de poder del absolutismo habían encontrado su expresión inmediata. El proceso se prepara ya durante el reinado de Luis XIV. Las guerras interminables desquician las finanzas de la nación; el tesoro público se agota y la población se empobrece, pues no se pueden crear impuestos de látigo y calabozo ni lograr una supremacía económica con guerras y conquistas. Se hacen perceptibles ya en vida del Rey Sol manifestaciones críticas sobre las consecuencias de la autocracia. Fénelon es en este aspecto bastante sincero ya, pero Bayle, Malebranche y Fontenelle van tan lejos que se puede afirmar con razón que la «crisis del espíritu europeo», cuya historia llena el siglo XVIII, estaba en curso desde 1680[1]. Contemporáneamente con esta corriente gana terreno la crítica del clasicismo, que prepara la disolución del arte cortesano. Hacia 1685 se cierra el período creador del clasicismo barroco; Le Brun pierde su influencia, y los grandes escritores de la época, Racine, Molière, Boileau y Bossuet, han dicho su última palabra, o

en todo caso, su palabra definitiva[2]. Con la disputa de los antiguos y los modernos comienza ya aquella lucha entre tradición y progreso, antigüedad y modernidad, racionalismo y emocionalismo que encontrará su fin en el prerromanticismo de Diderot y Rousseau.

En los últimos años de la vida de Luis XIV se encuentran el Estado y la corte bajo el gobierno de la devota Madame de Maintenon. La aristocracia ya no se sentía cómoda en la atmósfera de sombría solemnidad y estrecha piedad de Versalles. Cuando murió el Rey, respiraron aliviados todos, sobre todo aquellos que esperaban de la regencia de Felipe de Orleáns la liberación del despotismo. El regente había considerado siempre anticuado el sistema administrativo de su tío[3], y comenzó su gobierno con una reacción en toda la línea contra los viejos métodos. Política y socialmente procuró un renacimiento de la nobleza; económicamente, fomentó las iniciativas privadas, por ejemplo las de Law; introdujo un nuevo estilo en la vida de las clases superiores e hizo una moda del hedonismo y el libertinaje. Comenzó así una desintegración general, a la que no se resistió ninguno de los antiguos vínculos. Muchos de ellos se reconstruyeron más tarde, pero el viejo sistema estaba removido para siempre. El primer acto de gobierno de Felipe fue la anulación del testamento del difunto Rey, que preveía el reconocimiento de sus hijos ilegítimos. Con esto comenzó el ocaso de la autoridad real, que, a pesar de la subsistencia de la monarquía absoluta, ya nunca fue repuesta en su antigua grandeza. El ejercicio del poder supremo se hizo verdaderamente cada vez más arbitrario, pero la confianza en el poder se volvía de día en día más insegura, proceso que caracterizan mejor que nada las palabras frecuentemente citadas del mariscal Richelieu a Luis XVI: «Bajo Luis XIV nadie osaba abrir la boca; bajo Luis XV se murmuraba; ahora se habla en voz alta y sin rodeos.» Quien pretendiera juzgar las verdaderas proporciones del poder de la época por los decretos y las disposiciones cometería un ridículo error, como observa Tocqueville. Sanciones como la famosa pena de muerte para la redacción y difusión de escritos contra la religión y el orden público se quedaban en el papel, nada más. Los culpables debían abandonar el país en el peor de los casos, y a menudo eran acogidos y protegidos por los mismos funcionarios que debían perseguirlos. En tiempos de Luis XIV toda la vida intelectual estaba todavía bajo la protección del Rey; no había apoyo fuera de él, y mucho menos lo hubiese habido contra él. Pero ahora surgen nuevos protectores, nuevos patronos y nuevos centros de cultura; el arte en gran parte y la literatura en su totalidad se desarrollan ahora lejos de la corte y del rey.

Felipe de Orleáns traslada la residencia de Versalles a París, lo que en el fondo significa la disolución de la corte. El regente es opuesto a toda limitación, a todo formalismo, a toda coacción; se siente a gusto sólo en el círculo reducidísimo de sus amigos. El joven rey vive en tas Tullerías; el regente, en el Palais Royal; los miembros de la nobleza están desparramados en sus castillos y palacios y se divierten en el teatro, en los bailes y en los salones de la ciudad. El regente y el mismo Palais Royal representan el gusto de París, el gusto más independiente y cambiante de la ciudad frente al *grand goût*

de Versalles. La «ciudad» no se limita ya a existir junto a la «corte», sino que desplaza a la corte y asume su función cultural. La melancólica expresión de la condesa palatina Isabel Carlota, madre del regente, corresponde totalmente a la realidad: «¡Ya no hay corte en Francia!» Y esta situación no es un episodio transitorio; la corte, en el viejo sentido, ya no volverá a existir. Luis XV tiene las mismas inclinaciones que el regente, prefiere también una pequeña sociedad, y Luis XVI, sobre todo, como mejor se siente es en el círculo familiar. Ambos se sustraen a las ceremonias, la etiqueta les aburre y les irrita, y aunque la conservan relativamente, ésta pierde mucho de su solemnidad y su magnificencia. En la corte de Luis XVI se impone el tono de una decidida intimidad, y seis días a la semana las reuniones tienen el carácter de una sociedad privada[4]. El único lugar durante la Regencia donde se desarrolla una especie de corte es el castillo de la duquesa de Maine de Sceaux, que se convierte en escenario de brillantes, costosas e ingeniosas fiestas y en nuevo centro artístico al mismo tiempo: una verdadera corte de las musas. Las fiestas de la duquesa, sin embargo, contienen en sí el germen de la descomposición definitiva de la vida de la corte; sirven de transición entre la corte en el viejo sentido y los salones del siglo XVIII, herederos espirituales de aquélla. La corte se disuelve de esta manera de nuevo en las sociedades privadas, de las que había surgido como centro del arte y la literatura.

El intento de Felipe de restituir en sus antiguos derechos políticos y en las funciones públicas a la aristocracia refrenada por Luís XIV era una de las partes más importantes de su programa. Formó con los miembros de la alta nobleza los llamados *Conseils*, que habían de sustituir a los ministros burgueses. Pero el experimento hubo de suprimirse a los tres años porque los nobles habían perdido el hábito de la dirección de los asuntos públicos y no tenían ya auténtico interés en el gobierno del país. Se mantenían alejados de las sesiones y hubo que volver de buena o mala gana al sistema gubernativo de Luis XIV. Exteriormente señalaba también la Regencia probablemente el principio de un nuevo proceso de aristocratización, que se expresaba en la consolidación de las fronteras sociales y en el creciente aislamiento de las ciases, pero interiormente representó la ininterrumpida marcha conquistadora de la burguesía y la decadencia progresiva de la nobleza. Un rasgo característico de la evolución social del siglo XVIII, ya observado por Tocqueville, es el hecho de que, si bien las fronteras entre los distintos estamentos y clases se acentuaron, la nivelación cultural no se mantuvo, y los hombres que exteriormente deseaban tan celosamente separarse, íntimamente eran cada vez más semejantes[5], de manera que al final no había más que dos grandes grupos: el pueblo, y la comunidad de los que estaban por encima del pueblo. La gente que pertenecía a este último grupo tenía las mismas costumbres, el mismo gusto y hablaba el mismo lenguaje. La aristocracia y la alta burguesía se funden en una única ciase cultural, con lo cual los antiguos mantenedores de la cultura son al mismo tiempo donantes y receptores. Los miembros de la alta nobleza frecuentan no sólo de manera ocasional, y un poco condescendiente, las casas en las que los representantes de las altas finanzas y la burocracia son huéspedes, sino que, por el contrario, se apiñan en los salones de los burgueses ricos y de las burguesas ilustradas.

Madame Goeffrin reúne junto a sí a la élite cultural y social de su tiempo: hijos de príncipes, condes, relojeros y pequeños comerciantes; se escribe con la Zarina de Rusia y con Grimm, tiene amistad con el Rey de Polonia y con Fontenelle, declina la invitación de Federico el Grande y distingue al plebeyo D'Alembert con su atención. La adopción por la aristocracia de la mentalidad y la moralidad burguesas y la fusión de las clases elevadas con la intelectualidad burguesa comienzan precisamente en el momento en que la jerarquía social se hace sensible más rígidamente que nunca[6]. Tal vez existe entre ambos fenómenos, efectivamente, una relación causal.

En el siglo XVII la nobleza había conservado de sus privilegios feudales solamente el derecho de propiedad sobre sus posesiones territoriales y la exención de impuestos; sus funciones judiciales y administrativas hubo de cederlas a los funcionarios de la Corona. La renta del suelo, como consecuencia del poder adquisitivo del dinero, decreciente ya desde 1660, había perdido también mucho de su valor. La nobleza se vio obligada de manera progresiva a enajenar sus propiedades, se empobreció y decayó. Pero éste fue más bien el caso de los estamentos medio y bajo de la nobleza rural que el del círculo de la alta nobleza y la nobleza cortesana, las cuales se enriquecieron cada vez más y adquirieron de nuevo influencia en el siglo XVIII. Las «cuatro mil familias» de la nobleza cortesana siguieron siendo los únicos usufructuarios de los puestos de la corte, de las altas dignidades eclesiásticas, de los empleos elevados en el ejército, de los puestos de gobernantes y de las pensiones reales. Casi una cuarta parte del presupuesto total va en beneficio suyo. El antiguo rencor de la Corona contra la nobleza feudal ha declinado; bajo Luis XV y Luis XVI se eligen los ministros en su mayor parte de entre las filas de la nobleza, es decir de la nobleza de sangre[7]. Pero a pesar de ello la nobleza seguía siendo de ideas antidinásticas, era rebelde y fue un elemento fatal para la monarquía a la hora del peligro. Hizo frente común con la burguesía contra la Corona, aunque las buenas relaciones entre ambas clases habían sufrido mucho desde la implantación del centralismo. Antes de eso, cuando se sintieron a menudo amenazadas ambas por el mismo peligro, habían tenido frecuentemente que resolver comunes problemas administrativos, lo que había aproximado una a la otra. Las relaciones empeoraron cuando la nobleza, sin embargo, reconoció en la burguesía a su más peligroso rival. Desde entonces, el Rey tuvo que terciar continuamente y reconciliar a la celosa nobleza; pues aunque en apariencia él dominaba ambos partidos, tenía que hacer concesiones a cada paso y mostrar su favor tan pronto a unos como a otros[8]. Una muestra de esta política de apaciguamiento frente a la nobleza puede entreverse, por ejemplo, en el hecho de que bajo Luis XV era mucho más difícil paca un plebeyo llegar a oficial del ejército que bajo Luis XIV. Desde el edicto de 1781, la burguesía estaba en general excluida del ejército. Lo mismo sucedía con los altos puestos eclesiásticos; en el siglo XVII había todavía entre los dignatarios eclesiásticos un cierto número de miembros de origen plebeyo, como Bossuet y Fléchier, por ejemplo, pero en el siglo XVIII apenas si se daba un caso. La rivalidad entre la aristocracia y la burguesía se hizo, por una parte, más aguda cada vez, pero, por otra, tomó las formas más

sublimadas de una emulación espiritual y creó una complicada red de relaciones espirituales en la que la atracción y la repulsión, la imitación y el desprecio, la estima y el resentimiento se conjugaban de manera múltiple. La igualdad material y la superioridad práctica de la burguesía incitó a la nobleza a acentuar la desigualdad de origen y la diferencia de tradiciones. Pero con la semejanza de las circunstancias externas se agudizó también por su parte la hostilidad de la burguesía contra la nobleza. Mientras la burguesía estuvo excluida del medro en la escala social, apenas se le ocurrió compararse con las clases superiores; pero tan pronto como le fue dada una posibilidad de medrar, se dio cuenta realmente de la injusticia social existente y le parecieron ya insoportables los privilegios de la nobleza. En suma, cuanto más perdía la nobleza de su poder efectivo, tanto más tercamente se afectaba a los privilegios que le quedaban y con más ostentación los exhibía; y, por otro lado, cuantos más bienes materiales adquiría la burguesía, tanto más vergonzosa encontraba su discriminación social y tanto más amargamente luchaba por la igualdad política.

La riqueza burguesa del Renacimiento había desaparecido como consecuencia de las grandes bancarrotas del Estado en el siglo XVI, y no se pudo restablecer durante el florecimiento del absolutismo y el mercantilismo, cuando los príncipes y los propios estados hacían los grandes negocios[9]. Hasta el siglo XVIII, cuando se abandonó la política mercantilista y se implantó el *laissez-faire*, la burguesía, con sus principios económicos individualistas, no recobró su vigencia; y aunque los comerciantes y los industriales supieran ya sacar considerables ventajas del absentismo de la aristocracia con respecto a los negocios, el gran capital burgués no surgió sino durante la Regencia y el período siguiente. Este régimen fue, efectivamente, «la cuna del tercer estado». Bajo Luis XVI alcanzó la burguesía del antiguo régimen la cumbre de su desarrollo espiritual y material[10]. El comercio, la industria, los bancos, la *ferme générale*, las profesiones liberales, la literatura y el periodismo, es decir todos los puestos clave de la sociedad, con excepción de los altos puestos del ejército, de la Iglesia y de la corte, estaban en sus manos. Se desarrolló una inaudita actividad mercantil, las industrias crecieron, los bancos aumentaron y corrieron enormes sumas en manos de empresarios y especuladores. Las necesidades aumentaron y se extendieron; y no sólo gente como los banqueros y grandes arrendatarios de impuestos mejoró y rivalizó en su modo de vida con la nobleza, sino que también las clases medias de la burguesía aprovecharon la coyuntura y participaron de forma creciente en la vida cultural. Por tanto, no fue en un país económicamente exhausto donde estalló la Revolución; fue más bien en un Estado insolvente con una rica clase media.

La burguesía se apoderó paulatinamente de todos los medios de cultura; no sólo escribía los libros, sino que los leía también, y no sólo pintaba los cuadros, sino que también los adquiría. En el siglo precedente formaba todavía una parte relativamente modesta del público interesado en el arte y en la lectura, pero ahora constituye la clase culta por excelencia y se convierte en la auténtica mantenedora de la cultura. Los lectores

de Voltaire pertenecen ya en su mayor parte a la burguesía, y los de Rousseau de manera casi exclusiva. Crozat, el gran coleccionista de arte del siglo, procede de una familia de comerciantes; Bergeret, el protector de Fragonard, es de origen aún más humilde; Laplace es hijo de un campesino, y de D'Alembert no se sabía en absoluto de quién era hijo. El mismo público burgués que lee los libros de Voltaire lee también los poetas latinos y los clásicos franceses del siglo XVII, y es tan decidido en lo que rechaza como en la selección de sus lecturas. No tiene mucho interés por los autores griegos, y éstos desaparecen gradualmente de las bibliotecas; desprecia la Edad Media, España se le ha hecho ajena, su relación con Italia no se ha desarrollado todavía propiamente y no llegará nunca a ser tan cordial como fue la de la sociedad cortesana con el Renacimiento italiano en el siglo precedente. Se han considerado como representantes espirituales: del siglo XVI, al *gentilhomme*; del XVII, al *honnête homme*, y del XVIII, al *hombre ilustrado*[11], es decir, al lector de Voltaire. No se comprende al burgués francés —se ha afirmado— si no se conoce a Voltaire, al cual ha tomado por modelo[12]; pero no se comprende tampoco a Voltaire si no se tiene en cuenta cuán profundamente está arraigado en la clase media, a pesar de sus coronados amigos, de sus aires señoriales y de su enorme fortuna, y no sólo por razón de su origen, sino también por su manera de pensar. Su sobrio clasicismo, su renuncia a la solución de los grandes problemas metafísicos, su desconfianza de todo aquel que los explica, su espíritu agudo, agresivo y, sin embargo, tan urbano, su religiosidad anticlerical negadora de todo misticismo, su antirromanticismo, su repulsa contra todo lo opaco, lo inexplicado y lo inexplicable, su confianza en sí mismo, su convicción de que todo se puede comprender, resolver y decidir con el poder de la razón, su escepticismo discreto, su razonable conformidad con lo próximo, lo accesible, su comprensión para la «exigencia del día», su «mais il faut cultiver notre jardin», todo esto es burgués, profundamente burgués, aunque no agote la burguesía, y aunque el subjetivismo y el sentimentalismo que Rousseau anunciará sean la otra cara, probablemente de igual importancia, del espíritu burgués. El gran antagonismo en el seno de la burguesía estaba dado desde el principio; los adeptos posteriores de Rousseau probablemente no formaban todavía un público lector regular cuando Voltaire conquistaba sus lectores, pero eran ya una clase social bastante definida y encontraron luego en Rousseau simplemente su portavoz.

La burguesía francesa del siglo XVIII no es en modo alguno más uniforme de lo que lo había sido la italiana de los siglos XV y XVI. Es cierto que ahora no existe lo que pudiera corresponder a la lucha de entonces por el dominio de los gremios, pero existe una oposición tan aguda de intereses económicos entre los distintos estratos de la clase burguesa como entonces. Se acostumbra hablar de la lucha por la libertad y de la revolución del «tercer estado» como de un movimiento uniforme, pero en realidad la unidad de la burguesía se limita a sus fronteras por arriba con la nobleza y por abajo con el campesino y con el proletario ciudadano. Dentro de estas fronteras, la burguesía está dividida en una parte positivamente privilegiada y otra negativamente privilegiada.

En el siglo XVIII no se habla nunca de los privilegios de la burguesía, y se obra como si

de tales ventajas no se supiera nada; pero los favorecidos se oponen a toda reforma que pudiera extender sus oportunidades a las clases inferiores[13]. La burguesía no quiere otra cosa que una democracia política, y deja a sus compañeros de lucha en la estacada tan pronto como la revolución comienza a propugnar seriamente la igualdad económica. La sociedad de la época está llena de contradicciones y tensiones; crea una monarquía que tan pronto tiene que representar los intereses de la nobleza como los de la burguesía, y, finalmente, tiene a ambas contra sí; da forma a una aristocracia que está en enemistad consciente tanto con la Corona como con la burguesía, y tiene como propias las ideas que la conducen a su ruina; y crea una burguesía que hace triunfar una revolución con ayuda de las clases inferiores, pero que inmediatamente se coloca frente a sus aliados y al lado de sus antiguos enemigos. Mientras estos elementos dominan proporcional mente la vida espiritual de la nación, esto es, hasta mediados de siglo, el arte y la literatura se encuentran en estado de transición y están llenos de tendencias opuestas, a menudo difícilmente conciliables; vacilan entre tradición y libertad, formalismo y espontaneidad, ornamentalismo y expresión. Pero incluso en la segunda mitad de siglo, cuando el liberalismo y el emocionalismo adquieren preeminencia, los caminos se separan con mayor claridad sin duda, pero las tendencias diversas siguen estando unas junto a otras. Con todo, sufren un cambio de funciones, y principalmente el clasicismo, que era un estilo cortesano-aristocrático, se convierte en vehículo de las ideas de la burguesía progresiva.

La Regencia es un período de actividad intelectual extraordinariamente viva, que no sólo ejerce la crítica de la época precedente, sino que es creador en gran medida y se plantea cuestiones que han de ocupar a todo el siglo. La relajación de la disciplina general, la irreligiosidad creciente, el sentido más independiente y más personal de la vida van de la mano en el arte con la disolución del «gran estilo» ceremonial. Comienza ésta con la crítica de la doctrina académica, que quiere presentar el ideal artístico clásico como un principio establecido por Dios en cierto modo, intemporalmente válido, de forma semejante a como la teoría oficial del Estado en la época presenta la monarquía absoluta. Nada caracteriza mejor el liberalismo y el relativismo de la nueva era que irrumpe que aquella frase de Antoine Coypel —que ningún director de la Academia hubiera aprobado antes de él— de que la pintura, como todas las cosas humanas, está sujeta a los cambios de la moda[14].

El cambio del concepto del arte que aquí se expresa tiene también validez en la creación en todas partes; el arte se hace más humano, más accesible, con menos pretensiones; ya no es para semidioses y superhombres, sino para comunes mortales, para criaturas débiles, sensuales, sibaritas; ya no expresa la grandeza y el poder, sino la belleza y la gracia de la vida, y ya no quiere imponer respeto y subyugar, sino encantar y agradar. En el último período de gobierno de Luís XIV se forman en la misma corte círculos en los que los artistas encuentran nuevos protectores, y de tal categoría, por cierto, que son frecuentemente más generosos y están más interesados por el arte que el propio monarca, el cual lucha ya con dificultades materiales y está dominado por la Maintenon. El duque

de Orleáns, sobrino del Rey, y el duque de Borgoña, hijo del Delfín, son los centros de estos círculos. El futuro regente lucha ya contra la tendencia artística patrocinada por el Rey y exige de sus artistas más ligereza y facilidad, un lenguaje formal más sensual y más delicado que el que se usa en la corte. Frecuentemente trabajan los mismos artistas para el Rey y para el duque, y cambian su estilo según el respectivo cliente, como, por ejemplo, Coypel, que decora la capilla del palacio de Versalles en correcto estilo cortesano, pinta las damas en el Palais Royal en coqueta *negligé* y esboza medallas clasicistas para la Académie des Inscriptions[15]. La *grande manière* y los grandes géneros ceremoniales decaen durante la Regencia. La pintura devota, que ya en tiempo de Luis XIV se había convertido en un mero pretexto para retratar a los deudos del rey, y los grandes cuadros de historia, que servían sobre todo a la propaganda monárquica, se descuidan ahora. El lugar del paisaje heroico lo ocupa la vista idílica de las pastorales, y el retrato, que hasta ahora estaba destinado principalmente a la publicidad, se convierte en un género trivial, popular, dedicado en su mayor parte a fines privados; todo el que puede permitírselo se hace pintar ahora. En el Salón de 1704 se exponen doscientos retratos, frente a los cincuenta del Salón de 1699[16]. Largillière pinta ya con preferencia a la burguesía y no a la nobleza cortesana, como sus predecesores; vive en París, no en Versalles, y expresa con ello la victoria de la «ciudad» sobre la «corte»[17].

En el favor del público progresista ocupan las galantes escenas de sociedad de Watteau el lugar de los cuadros ceremoniales religiosos e históricos, y el cambio de gusto del siglo se expresa de la manera más clara en este tránsito de Le Brun al maestro de las *jetes galantes*. La formación del nuevo público, compuesto por la aristocracia de ideas progresistas y la gran burguesía devota del arte, el volverse problemática la autoridad artística hasta ahora reconocida, así como la liquidación de la vieja temática estrictamente limitada, contribuyen a hacer posible la aparición del más grande pintor francés anterior al siglo XIX. El genio pictórico que la época de Luis XIV no fue capaz de hacer surgir con sus encargos oficiales, sus estipendios, sus pensiones, su Academia, su Escuela de Roma y su manufactura real, lo produce la aturdida, frívola y arruinada Regencia con su impiedad y su indisciplina. Watteau, que había nacido en Flandes y continúa la tradición de Rubens, es desde el gótico el primer maestro de la pintura completamente «francés». En los dos últimos siglos anteriores a su aparición, el arce francés estaba bajo influencias extrañas. Renacimiento, manierismo y Barroco eran importaciones italianas y holandesas. Pues en Francia, donde toda la vida cortesana se regía en un principio por moldes extranjeros, cambien el ceremonial cortesano y la propaganda monárquica se expresaban en formas artísticas foráneas, principalmente italianas. Estas formas se unieron tan íntimamente con la idea de la realeza y de la corte que adquirieron una tenacidad institucional y no pudieron ser desarraigadas mientras la corte no cesó de ser el centro de la vida artística.

Watteau pintaba la vida de una sociedad que él sólo podía mirar desde fuera, representaba un ideal de vida que sólo externamente podía estar en contacto con sus propios designios vitales, configuraba una utopía de la libertad que sólo podía tener

correspondencia analógica con su idea subjetiva de la libertad, pero creaba estas visiones con los elementos de su experiencia directa, con bocetos de los árboles del Luxemburgo, con escenas de teatro que podía ver diariamente y con toda seguridad veía, y con tipos característicos de su propio momento, aunque mágicamente disfrazados. La profundidad del arte de Watteau se debe a la ambivalencia de su relación con el mundo, a la expresión de Jos deseos y las insuficiencias simultáneas, al sentimiento continuamente presente de un inefable paraíso perdido y de una meta inaccesible, al conocimiento de una patria perdida y a la utópica lejanía de la auténtica felicidad. Lo que pinta está lleno de melancolía, a pesar de la sensualidad y la belleza, de la gozosa entrega a la realidad y de la alegría en los bienes terrenos que componen los temas inmediatos de su arte. Pinta en rodo la escondida tragedia de una sociedad que perece a manos de la naturaleza irrealizable de sus deseos. Pero no es todavía en modo alguno el sentimiento rousseauniano ni la nostalgia del estado natural, sino, por el contrario, un deseo de una cultura completa, de un tranquilo y seguro gozo de vivir lo que expresa. Watteau descubre en la *fête galante* la festiva convivencia de los enamorados y de las cortes de amor, la forma adecuada a su nuevo sentido de la vida, que está compuesto al presente de optimismo y pesimismo, de alegría y tedio.

El elemento predominante de esta *fête galante*, que es siempre una *fête champêtre* y representa la diversión de gente joven que lleva, entre música, baile y canciones, la descuidada existencia de los pastores y pastoras de Teócrito, es el elemento bucólico. Describe la paz campesina, el refugio contra el gran mundo y el abandono de sí mismo en la felicidad del amor. Pero ya no es el ideal de una existencia idílica, contemplativa y frugal lo que atrae al artista, sino el ideal arcádico de una identidad entre naturaleza y civilización, belleza y espiritualidad, sensualidad e inteligencia. Tampoco este ideal es nuevo absolutamente, desde luego; modifica simplemente la forma de los poetas latinos de la era de los Césares, que habían asociado la leyenda de la Edad de Oro con la idea pastoril. Solamente es nuevo frente a la versión latina el que ahora el mundo bucólico se disfrace de manera mundana y los pastores y pastoras lleven elegantes trajes de la época, limitándose la situación pastoril a la conversación de los amantes, al marco de la naturaleza y al alejamiento de la vida cortesana y urbana. ¿Pero incluso todo esto es nuevo? ¿No era lo pastoril desde un principio una ficción, un amaño teatral, un mero coqueteo con el estado idílico de inocencia y simplicidad? ¿Es imaginable que desde que hubo una poesía pastoril, es decir desde que existió una vida urbana y cortesana altamente desarrollada, alguien quisiera realmente llevar la vida sencilla y humilde de los pastores y los aldeanos? No, la vida pastoril ha sido siempre un ideal en el que los rasgos negativos —la propia separación del gran mundo y el desprecio de sus costumbres— eran los elementos principales. Se trasladaba uno, en una especie de juego, a una circunstancia que, al tiempo que conservaba las ventajas de la civilización, prometía la liberación de sus trabas. Se acrecentaba la atracción de las pintadas y perfumadas damas intentando presentarlas —pintadas y perfumadas como estaban— como frescas, lozanas e inocentes

campesinas, aumentando así el atractivo del arte con el de la naturaleza. La ficción contenía de antemano las condiciones previas que en toda cultura complicada y refinada se han convertido en el símbolo de la libertad y la felicidad.

La tradición literaria de la poesía pastoril muestra no sin fundamento, desde sus comienzos en el helenismo, una casi ininterrumpida historia de más de dos mil años. Con la excepción de la alta Edad Media, cuando la cultura urbana y cortesana estaba extinguida, no hay un siglo sin ejemplo de esta poesía. Fuera de la temática de la novela caballeresca, no hay probablemente un asunto del que la literatura occidental se ocupe tan largamente y que se sostenga con tanta tenacidad contra el asalto del racionalismo como el tema bucólico. Este largo y casi ininterrumpido dominio demuestra que la poesía «sentimental» en el sentido que Schiller da a esta palabra, desempeña en la historia de la literatura un papel incomparablemente más importante que la «ingenua». Ya los *Idilios* de Teócrito no deben su existencia a un auténtico arraigo en la naturaleza y a una relación inmediata con la vida del pueblo, sino a un sentimiento reflexivo de la naturaleza y a una romántica concepción del pueblo, es decir a sentimientos que tienen su origen en una nostalgia de lo lejano, extraño y exótico. El campesino y el pastor no se entusiasman ni por la naturaleza ni por sus ocupaciones diarias. El interés por la vida del pueblo sencillo no hay que buscarlo ni en la proximidad social de los campesinos ni en la proximidad local; no surge en el pueblo mismo, sino en las clases superiores; no aparece en el campo, sino en las ciudades y en las cortes, en medio de una vida agitada y de una sociedad supercivilizada y desilusionada. El tema de los pastores y la situación bucólica seguramente no eran ya nuevos cuando Teócrito escribía sus *Idilios*; habrá existido ya en la poesía de los primitivos pueblos pastores, pero indudablemente sin las características de sentimentalismo y complacencia, probablemente también sin la pretensión de describir las circunstancias externas de la vida de los pastores como un cuadro de género. Escenas pastoriles, aunque sin el matiz lírico de los *Idilios*, se encuentran ya antes de Teócrito en los mismos. En el drama satírico ya se comprende que existen, y escenas campesinas hay también, como sabemos, en la tragedia[18]. Pero las escenas pastoriles y los cuadros de la vida campestre no producen todavía poesía bucólica; condiciones de ésta son sobre todo la oposición latente entre ciudad y campo y el sentimiento de malestar en la cultura.

Pero en todo caso Teócrito encontraba todavía placer en la representación simple y descriptiva de la vida pastoril, mientras que su primer sucesor autónomo, Virgilio, por el contrario, perdió ya la complacencia por la representación realista, y la poesía pastoril recibió aquella forma alegórica con la que se realizó el cambio más importante en la historia del género[19]. Si la concepción poética de la vida pastoril representaba ya, desde el primer momento, una fuga del bullicio del mundo, y el deseo de vivir como pastores nadie iba a tomarlo completamente en serio, la irrealidad del tema experimenta ahora un crecimiento mayor en cuanto que no sólo la nostalgia de la vida pastoril, sino la misma situación pastoril se convierte en una ficción en la que el poeta y sus amigos aparecen vestidos de pastores y poéticamente distanciados así, aunque reconocibles inmediatamente

para los iniciados. El atractivo de esta fórmula nueva —aunque preparada ya por Teócrito — fue tan grande que las *Églogas* de Virgilio no sólo obtuvieron un éxito mayor que todas sus otras obras, sino que no hay probablemente creación en la literatura universal cuyo efecto haya sido más profundo y duradero. Dante y Petrarca, Boccaccio y Sannazzaro, Tasso y Guarini, Marot y Ronsard, Montemayor y D'Urfé, Spenser y Sidney, e incluso Milton y Shelley son, en su poesía de cuño pastoril, directa o indirectamente dependientes de aquéllas. Teócrito se sintió inquieto, según parece, sólo por la corte, con su lucha incesante por el éxito, y la gran ciudad, con el ritmo agitado de su vida, Virgilio tenía ya más razón para huir de su presente. Apenas había terminado la secular guerra civil, la propia juventud del poeta se desarrolló todavía en la época de la lucha más sangrienta, y la paz augustea era, cuando él escribía sus *Églogas*, más bien una esperanza que una realidad[20]. Su fuga hacia el idilio correspondía en él al movimiento reaccionario iniciado por Augusto, que tenía como finalidad representar el pasado patriótico como la Era dorada y desviar la atención de los sucesos del presente[21]. La nueva concepción pastoril de Virgilio no era en el fondo otra cosa que una fusión de su fantasía deseosa de paz con la propaganda de una política de pacificación.

El tema pastoril de la Edad Media enlaza de manera inmediata con las alegorías de Virgilio. De los siglos que median entre la ruina del mundo antiguo y el comienzo de la cultura cortesana y ciudadana de la Edad Media no hay ciertamente sino exiguos restos de una poesía pastoril, pero lo que ha quedado del género es producto de mera erudición y sedimento de reminiscencias de antiguos poetas, sobre todo de Virgilio. Incluso las *Églogas* de Dante son imitación erudita, y también en Boccaccio, del cual arrancan ya los primeros idilios pastoriles modernos, se encuentran todavía huellas de la antigua alegoría pastoril. Contemporáneamente con la creación de la novela pastoril, la cual da al desarrollo un nuevo giro, entran en escena también en la novela renacentista italiana motivos bucólicos, pero carecen en ella de tas características románticas que llevan adheridas en el idilio, la novela y el drama pastoril[22]. Pero este fenómeno es comprensible sin más si se piensa que la novela es literatura burguesa por excelencia, y, como tal, tiene una tendencia naturalista, mientras que la poesía pastoril, por el contrario, representa un *género* cortesano-aristocrático y se inclina al romanticismo. Esta tendencia romántica predomina siempre en las pastorales de Lorenzo de Médici, de Jacobo Sannazzaro, de Castiglione, de Ariosto, de Tasso, de Guarini y de Marino, y demuestra que la moda literaria se rige por el mismo patrón en todas las cortes renacentistas italianas, sean Florencia, Nápoles, Urbino, Ferrara o Bolonia. La poesía pastoril es aquí generalmente el espejo de la vida cortesana y sirve al lector como modelo de las formas de trato galante. Nadie toma ya lo pastoril en sentido literal; el convencionalismo del atuendo pastoril es evidente, y como el sentido original del género —la negación de la vida supercivilizada— queda ya en el pasado, se rechazan las formas cortesanas por su estrechez, pero no por su artificiosidad y su refinamiento.

Es comprensible que esta poesía pastoril, con sus sutilezas y su alegoría, su mezcla de

lo ajeno y lo próximo, de lo inmediato y lo insólito, sea uno de los géneros preferidos del manierismo, y que en España, el país clásico de la etiqueta cortesana y del manierismo, se cultivara con el mayor cariño. En primer lugar, se continúan aquí los modelos italianos, que se extienden a todo Occidente con las formas de vida cortesana, pero pronto se impone la peculiaridad del país, que se expresa en la combinación ejemplar de los elementos de la novela caballeresca y la pastoril. Esta forma híbrida española romántico-bucólica se convierte en el puente entre la novela pastoril italiana y la francesa, que domina la evolución posterior del género.

El principio de la novela pastoril francesa se retrotrae a la Edad Media y surge ante nosotros por vez primera en el siglo XIII en forma complicada, heterogénea, dependiente de la lírica cortesana caballeresca. Lo mismo que parcialmente ocurre ya en los idilios y las églogas de la antigüedad clásica, la situación bucólica es también en las *pastourelles* francesas una fantasía deseosa de liberarse de las formas demasiado rígidas y convencionales del erotismo[23]. Cuando el caballero declara su amor a la pastora, se siente relevado de los mandamientos del amor cortesano, de la fidelidad, de la castidad y de la discreción. Su deseo carece en absoluto de problemas y, a pesar de toda su impulsividad, da impresión de inocencia comparado con la forzada pureza del amor cortesano. Pero la escena del caballero solicitando el favor de la pastora es completamente convencional y no conserva ya huellas de la voz de la naturaleza que aparecía en Teócrito. Además de las figuras principales, y, si es el caso, del pastor celoso, hay a lo sumo como requisito escénico un par de ovejas; de la atmósfera de los bosques y los prados, de la disposición de ánimo de la recolección y la vendimia, del perfume de la leche y de la miel, ya no quedan huellas[24]. Ciertos elementos de la bucólica clásica habrán penetrado con la ganga de las reminiscencias de los poetas de la antigüedad incluso en las pastorales, pero no se puede establecer una influencia directa de la antigua poesía pastoril en la literatura francesa antes de la difusión del Renacimiento italiano y de la cultura cortesana borgoñona. Y esta influencia no se hace profunda hasta la moda general de la novela pastoril italiana y española y el triunfo del manierismo[25]. *Aminta*, de Tasso, *Il Pastor fido*, de Guarini, la *Diana*, de Montemayor, son los modelos imitados por los franceses, principalmente por Honoré d’Urfé, el cual, siguiendo a italianos y españoles, quiso dar con su *Astrea* antes que nada un manual de etiqueta social internacional y un espejo de las costumbres educadas. La obra es considerada con razón como la escuela en la que los rudos señores feudales y los soldados del tiempo de Enrique IV se convirtieron en miembros de la cultivada sociedad francesa, y debe su existencia al mismo movimiento que hizo surgir los primeros «salones» y del cual brotó la cultura preciosista del siglo XVII[26]. *Astrea* es indudablemente la cumbre del desarrollo que había comenzado con las pastorales del Renacimiento. A nadie se le ocurre ya, a la vista de las elegantes damas y caballeros que, vestidos de pastores y pastoras, conversan ingeniosamente y ventilan discretas cuestiones amorosas, pensar en el pueblo simple. La ficción ha perdido toda relación con la realidad y se ha convertido en un puro juego de sociedad. Lo pastoril no es

más que una mascarada con la que se pretende desprenderse por un momento de la acostumbrada realidad y del yo cotidiano.

Los *fêtes galantes* de Watteau tienen, desde luego, poca semejanza con esta poesía. En la novela pastoril las escenas amorosas campesinas, con sus satisfacciones eróticas y su ritual amoroso, constituyen la totalidad del ideal, mientras que en los cuadros de Watteau, por el contrario, todo el erotismo no es sino una estación intermedia en el camino hacia la meta verdadera, es sólo la preparación para el viaje a aquella *Citerea* que está siempre en una nebulosa y misteriosa lejanía. La poesía pastoril, además, está en decadencia en Francia precisamente cuando Watteau pinta sus cuadros; el maestro no recibe de ella estímulo directo alguno. Incluso en la pintura no aparecen escenas de la vida pastoril como motivo propio de la representación en general hasta el siglo XVIII. Ciertamente no son una rareza los motivos bucólicos como accesorios en representaciones bíblicas y mitológicas, pero tienen un origen propio, completamente distinto de la idea pastoril. La versión «giorgionesca», con su tendencia elegiaca, recuerda por cierto, de modo bien marcado, a Watteau[27], pero carece tanto del fondo erótico como del martirizante sentimiento de tensión entre naturaleza y civilización. En el mismo Poussin el parentesco con Watteau es sólo aparente. Es verdad que Poussin describe la Arcadia de manera muy sentida, pero sin referencia directa a la vida pastoril; el tema sigue siendo clásico y mitológico, y, en correspondencia con el espíritu del clasicismo latino, produce una impresión fundamentalmente heroica. Motivos pastoriles aparecen independientemente en el arte francés del siglo XVII sólo en las tapicerías, que trataron siempre con preferencia ios cuadros de la vida campestre, como es notorio. Pero, naturalmente, semejantes motivos no están en concordancia con el carácter oficial del gran arte de la época barroca. En representaciones pictóricas de carácter decorativo, o en una novela o en la ópera o el ballet son admisibles todavía, pero en una gran pintura representativa estarían tan fuera de lugar como en una tragedia. «Dans un roman frivole aisément tout s’excuse… Mais la scène demande une exacte raison»[28]. Sin embargo, lo pastoril adquiere en la pintura, tan pronto como ésta toma posesión de aquello, una sutileza y una profundidad como nunca las tuvo en la poesía, donde fue siempre un género de segunda categoría. Como género poético representó desde el primer momento una creación extremadamente artificiosa y continuó siendo posesión exclusiva de generaciones cuya relación con la realidad era totalmente reflexiva. La situación bucólica en sí fue siempre un pretexto exclusivamente, nunca el objeto propio de la representación, y tuvo continuamente, por tanto, carácter más o menos alegórico, pero nunca simbólico. En otras palabras, lo pastoril tenía un sentido totalmente inequívoco y dejaba poco campo a la interpretación. Se agotó pronto, no tenia secreto alguno tras de sí y ofrecía incluso a un poeta como Teócrito una imagen de la realidad bastante indiferenciada, aunque inusitadamente atractiva. Nunca pudo superar las limitaciones de la alegoría y resultaba un mero juego, sin tensión, superficial. Watteau es el primero que consigue darle profundidad simbólica, y, precisamente, eliminando todos aquellos rasgos que no podían ser considerados como réplica simple e inmediata de la

realidad.

El siglo XVIII, por su propia índole, condujo a un renacimiento de lo pastoril. Para la literatura, la fórmula se ha vuelto demasiado estrecha, pero en la pintura no se había usado aún y se puede comenzar de nuevo. Las ciases altas vivían en medio de formas sociales extremadamente artificiales, que sublimizaban complicadamente las relaciones cotidianas; pero no creían ya, sin embargo, en el profundo sentido de estas formas y les daban el valor de meras reglas de juego. Una regla de juego del amor de esta clase era la galantería, lo mismo que lo pastoril fue en todo momento una fórmula deportiva del arte erótico. Ambas querían dominar el amor, desnudarlo de su salvaje inmediatez y su pasionalidad. Nada más natural, por tanto, que lo pastoril alcanzara la cima de su desarrollo en el siglo de la galantería. Pero así como los vestidos que llevaban las figuras de Watteau no se pusieron de moda hasta la muerte del maestro, tampoco el género de la *fête galante* encontró un público más amplío hasta el rococó tardío. Lancret, Pater y Boucher gozaron los frutos de una innovación que ellos mismos no habían hecho sino trivializar. El propio Watteau no fue durante toda su vida sino el pintor de un círculo relativamente pequeño: los coleccionistas Julienne y Crozat, el arqueólogo aficionado conde Caylus y el comerciante en arte Gersaint fueron los únicos seguidores realmente fieles de su arte. La crítica contemporánea lo menciona rara vez, y la mayor parte de las veces para censurarle[29]. Incluso Diderot desconoció su significación y le colocaba detrás de Teniers. La Academia no se le opuso, es cierto, aunque frente a un arte como el suyo defendió la jerarquía tradicional de los géneros y permaneció en su menosprecio de los *petits genres*. Pero ella no era en manera alguna más dogmática que el público cuito en general, que, al menos en teoría, se regía todavía por la doctrina clásica. En todas las cuestiones prácticas, la actitud de la Academia era sumamente liberal. El número de miembros era ilimitado, y la admisión no estaba en manera alguna condicionada por la aceptación de su doctrina. Ciertamente, no era tan condescendiente por propio impulso, pero reconocía de todas formas que en aquella época de efervescencias e innovaciones sólo podía mantener su existencia por medio de semejante liberalismo[30]. Watteau, Fragonard y Chardin fueron recibidos sin dificultad como miembros de la Academia, lo mismo que todos los otros artistas famosos del siglo, fuera la que fuere la dirección a que estuvieran adscritos. Efectivamente, la Academia representaba como siempre el *grand goût*, pero en la práctica sólo un pequeño grupo de sus miembros mantenían este principio. Aquellos artistas que no podían contar con encargos oficiales y tenían sus clientes fuera de los círculos cortesanos no se esforzaban demasiado por lograr el reconocimiento oficial y cultivaban los *petits genres*, que, aunque teóricamente se tenían en menor estima, prácticamente eran más solicitados. A éstos pertenecían también las *fêtes galantes*, que desde el principio tenían aceptación por parte de un círculo más liberal que el de la corte, si bien los interesados en esta clase de cuadros representaron ya por poco tiempo la parte de público artísticamente más progresista.

Sin embargo, la pintura continúa con los temas eróticos mucho tiempo después de que

la literatura, y sobre todo la novela, como arte más movible y, por razones económicas, más popular, se ha vuelto a motivos de validez más general. El libertinismo del siglo encontró efectivamente en la literatura también sus representantes en Choderlos de Laclos, Crébillon hijo y Restif de la Bretonne, pero no desempeñó un papel de importancia en los restantes novelistas de la época. Marivaux y Prévost, a pesar de la audacia de sus temas, no buscan un efecto crasamente erótico. Mientras que en la pintura la conexión con las clases superiores sigue existiendo temporalmente, la novela se acerca al concepto del mundo de las clases medias. El primer paso en esta dirección lo señala el tránsito de la novela caballeresca a la novela pastoril, con el que se expresa ya la renuncia a determinados elementos novelescos medievales. La novela pastoril trata auténticos problemas de la vida, aunque en un ámbito totalmente ficticio, y describe personajes contemporáneos, aunque con atuendo fantástico: desde el punto de vista histórico, éstas son características importantes que señalan hacia el futuro. Teniendo en cuenta, además, que la acción, sobre todo en D'Urfé, se torna históricamente localizada, la novela pastoril se acerca al realismo moderno[31]. Pero lo más importante con relación al desarrollo posterior es que D'Urfé escribe la primera auténtica novela de amor. El amor surge como tema en la novela antes de ahora, naturalmente, pero no hay antes de D'Urfé una obra literaria de gran extensión cuyo objeto propio fuera el amor. Es ahora cuando el terna amoroso en la novela, lo mismo que en el drama, se convierte en motor de la acción y sigue siéndolo durante más de tres siglos[32]. La literatura épica y dramática es desde el Barroco fundamentalmente poesía amorosa; sólo en los últimos tiempos han sido perceptibles ciertos signos de un cambio. En *Amadís* el amor gana ya la primacía al heroísmo, pero Céladon es el primer héroe amoroso en el sentido actual, el primer esclavo de su pasión, indefenso, antiheroico, el antepasado del Chevalier des Grieux y el antecesor de Werther.

La novela pastoril francesa del siglo XVII constituye la lectura de una época cansada; la sociedad agotada en las guerras civiles descansa de sus fatigas leyendo las bellas y alambicadas conversaciones de los pastores enamorados. Pero tan pronto como se ha recobrado y las guerras de conquista de Luis XIV despiertan en ella nuevas ambiciones, comienza la reacción contra la novela preciosista, cuya repulsa va de la mano con los ataques al preciosismo por parte de Boileau y Molière. A la novela pastoril de D'Urfé siguen la novela heroica y la novela amorosa de La Calprenède y Mademoiselle de Scudéry, un género que enlaza con los hilos andrajosos de la novela de Amadís. La novela maneja de nuevo sucesos auténticos, describe países lejanos y pueblos extraños, y presenta figuras importantes e impresionantes y caracteres que imponen. Pero su heroísmo no consiste ya en la temeridad romántica de la novela caballeresca, sino en la estricta conciencia del deber de La tragedia de Corneille. La novela heroica de La Calprenède quería ser, como el drama cortesano, una escuela de energía y de magnanimidad; pero el mismo ideal humano y la misma ética trágico-heroica de Corneille se expresaban también en *La princesa de Clèves*, de Madame de La Fayette. También aquí se trataba del conflicto

entre el honor y la pasión, y también aquí el deber vencía al amor. Nos encontramos por todas partes, en este tiempo impulsado al heroísmo, con el mismo análisis claro de los motivos de la voluntad, con idéntica disección racionalista de la pasión, con la misma estricta dialéctica de las ideas morales. Tal vez se encuentra aquí y allá en Madame de La Fayette un rasgo más íntimo, un matiz más personal, un aspecto más ágil del desarrollo de los sentimientos, pero incluso en ella todo parece movido por la aguda luz de la conciencia y de la razón analítica. Los amantes no están ni un momento indefensos ante su pasión, no son incurables, ni perdidos irremisiblemente, como Rene y Werther, e incluso ya Des Grieux y Saint-Preux.

Pero junto a estas formas bucólico-idílicas y heroico-amorosas hay también en el siglo XVII ciertos fenómenos que anuncian la novela burguesa posterior. Hay, sobre todo, la novela picaresca, que se diferencia de los tipos mundanos principalmente por la realidad cotidiana de sus temas y por su preferencia por los bajos fondos de la vida. *Gil Blas* y *El diablo cojuelo* pertenecen todavía a este género, e incluso en las novelas de Stendhal y Balzac ciertos rasgos recuerdan todavía el mosaico colorista de los cuadros de la vida picaresca. En el siglo XVII se leen aún durante mucho tiempo novelas preciosistas, se leen incluso hasta bien entrado el siglo XVIII, pero no se escribe ya ninguna a partir de 1660, aproximadamente[33]. El estilo ingenioso, rebuscado y aristocráticamente afectado cede el paso a un cono más natural y más burgués. Furetière llama ya expresamente *roman bourgeois* a su novela antiheroica y antirromántica, escrita a la manera picaresca. Esta designación, sin embargo, se justifica sólo por los temas descritos, pues la obra es todavía una mera yuxtaposición de episodios, bocetos y caricaturas, e incluso con una forma que no conoce la concentrada acción «dramática» de la novela moderna, que gira en torno al destino de una figura principal y absorbe totalmente el interés del lector.

La novela, que en el siglo XVII representa una forma de menos valor y en muchos aspectos reaccionaria a pesar de su popularidad, se convierte en el siglo XVIII en el género predominante, al que no sólo pertenecen las obras literarias más significativas, sino en el que tiene lugar la más importante evolución literaria realmente progresista. El siglo XVIII es la época de la novela realmente porque es una época de psicología. Lesage, Voltaire, Prévost, Lacios, Diderot, Rousseau rezuman observaciones psicológicas, y Marivaux está poseído ni más ni menos que de una manía por la psicología; explica, analiza y comenta sin descanso la actitud espiritual de sus personajes. Toda manifestación vital es para él motivo de consideraciones psicológicas, y no perdona ocasión de desnudar a sus personajes. La psicología de Marivaux y sus contemporáneos, sobre todo Prévost, es mucho más rica, más sutil y más personal de lo que lo era la psicología del siglo XVII; los caracteres pierden en estos autores mucha de su antigua estereotipación, se vuelven más complicados, más contradictorios, y hacen aparecer la pintura de caracteres de la literatura clásica un poco esquemática a pesar de toda su agudeza. El mismo Lesage nos da todavía casi exclusivamente tipos, gente excéntrica y caricaturas; hasta Marivaux y Prévost no tenemos ante nosotros auténticos retratos con perfiles desdibujados y con los colores

borrosos y amortiguados de la vida. En resumen, si hay una línea que separe la novela moderna de la antigua, esa línea pasa por aquí. De ahora en adelante la novela es historia espiritual, análisis psicológico, autoaclaración; hasta aquí era la representación de acontecimientos externos y de procesos anímicos tal como se reflejaban en acciones concretas.

Naturalmente, Marivaux y Prévost se mueven también todavía dentro de los límites de la psicología analítica y racionalista del siglo XVII, y están propiamente más cerca de Racine y La Rochefoucauld que de ios grandes novelistas del siglo XIX. Ellos aún, como los moralistas y dramaturgos de la época clásica, descomponen los personajes en sus ingredientes y los desarrollan a partir de un principio psicológico abstracto en lugar de desarrollarlos a partir de la totalidad de la vida en que se encuentran. El paso decisivo hacia esta psicología impresionista indirectamente descriptiva, desdibujadamente pictórica, no se dará hasta el siglo XIX, creándose con ello un concepto de la verosimilitud psicológica que deja anticuada toda la literatura anterior. Con todo, lo que aparece como moderno en los escritores del siglo XVIII es la desheroización y la humanización de sus héroes. Acorran su talla y los acercan más a nosotros; en esto consiste el progreso esencial del naturalismo psicológico desde la descripción del amor en Racine. Prévost muestra ya el reverso de las grandes pasiones, sobre todo la humillante y vergonzosa situación del enamoramiento para un hombre. El amor es otra vez una desgracia, una enfermedad, una afrenta, como antaño en los poetas latinos. Evoluciona hacia el *amour-passion* de Stendhal y adopta los rasgos patológicos que caracterizarán la poesía amorosa del siglo XIX. Marivaux no conoce todavía la fuerza del amor que cae sobre sus víctimas como un animal feroz y no las suelta; pero en Prévost el amor ha tomado ya posesión de las almas. La era del amor caballeresco ha tocado a su fin; comienza la lucha contra el matrimonio desigual. La degradación del amor sirve entonces como mecanismo de defensa social. La estabilidad de la sociedad feudal de la Edad Media, e incluso la de la sociedad cortesana del siglo XVII, no había sido amenazada todavía por el peligro del amor; no necesitaban aún semejante mecanismo de defensa contra los excesos de los hijos pródigos. Pero ahora, cuando las fronteras entre las castas sociales son traspasadas cada vez más frecuentemente, y no sólo la nobleza, sino también la burguesía tiene que defender una posición social privilegiada, comienza la excomunión del desordenado y desbordante amor pasional que amenaza el orden social existente, y surge una literatura que conduce finalmente a *La dama de las camelias* y a nuestras películas con Greta Garbo. Prévost es indudablemente aún el instrumento inconsciente del conservadurismo, al que Dumas hijo sirve ya conscientemente y con plena convicción.

El exhibicionismo de Rousseau se anuncia ya en *Manon Lescaut*, de Prévost. El héroe de la novela no se avergüenza lo más mínimo de la descripción de su poco glorioso amor y muestra un placer masoquista en la confesión de su falta de carácter. La preferencia por tales figuras, «mezcla de bajeza y grandeza, despreciables y estimables», como Lessing dirá refiriéndose a Werther, se muestra por lo demás ya en Marivaux. El creador de *La*

vida de Mariana conoce ya las pequeñas debilidades incluso de las grandes almas y pinta no sólo a su M. de Climal como una naturaleza en la que se mezclan rasgos atractivos y repulsivos, sino que describe también a su heroína como un personaje del que uno no sabe qué decir. Es una muchacha honesta y sincera, pero no es tan imprudente como para decir o hacer algo que pueda perjudicarla. Conoce sus triunfos y sabe aprovecharlos. Marivaux es el representante típico de un período de transición y transformación. Como novelista se adhiere por completo a la dirección progresista burguesa, pero como comediógrafo reviste sus observaciones psicológicas todavía con las viejas formas de las obras de intriga. La novedad, sin embargo, está en que el amor, que hasta ahora desempeñaba siempre en la comedia un papel accesorio, pasa al centro de la acción[34], y, con la conquista de esta última posición importante, completa su entrada triunfal en la nueva literatura; esta evolución hay que agradecerla a la circunstancia de que ahora también las figuras de la comedia se tornan más complicadas, y el amor mismo adquiere una figura tan distinta que los cómicos rasgos que tenía en la comedia en nada perjudican su seriedad y su sublimidad. Pero es nuevo sobre todo en Marivaux como escritor de comedias el afán de describir a sus personajes como socialmente condicionados y dirigidos por la dinámica directa de su situación social[35]. Pues así como en las figuras de Moliere, si bien están enamoradas, no es su enamoramiento el motivo en torno al que giran las obras, así también es evidente el condicionamiento social de su naturaleza, pero nunca es éste el origen del conflicto dramático. En *El juego del amor y del azar*, de Marivaux, por el contrario, toda la acción se mueve en torno a un juego con las apariencias sociales, es decir en torno a la cuestión de si las figuras principales son efectivamente los criados, de lo que se han disfrazado, o lo son los señores, que encubren serlo.

A Marivaux se lo ha comparado frecuentemente con Watteau, y la semejanza de su elocución ingeniosa y picante sugiere efectivamente la comparación. Pero ambos nos sitúan ante el mismo problema sociológico-artístico, pues, aunque ambos se expresan en la más completa consonancia con las formas mantenidas por los convencionalismos de la buena sociedad, sin embargo ninguno de los dos alcanza el éxito que debería esperarse. Watteau fue durante su vida realmente estimado por pocos, y Marivaux, como es sabido, fracasó repetidas veces con sus obras. Los contemporáneos encontraban su lenguaje complicado, rebuscado y oscuro, y calificaban de *marivaudage* su diálogo brillante, chispeante y saltarín, lo cual no se estimaba ciertamente como una aprobación, aunque con razón afirma Sainte-Beuve que no es una bagatela el que el nombre de un escritor se convierta en dicho corriente. Y si se quiere dar con respecto a Marivaux la explicación —que no es tal explicación— de que era demasiado grande para su tiempo y que el gran arte «va contra los instintos de los hombres», semejante explicación no es válida para Marivaux, que no fue un gran escritor. Ambos eran los representantes de una época de transición y no fueron comprendidos, pero esto no tenía relación alguna con su categoría artística, sino que era efecto de su papel histórico de antecesores y precursores. Artistas de esta clase no encuentran nunca un público adecuado. Sus contemporáneos no los

comprenden todavía, la generación inmediata disfruta de sus ideas artísticas habitualmente en la forma diluida de los epígonos, y las generaciones ulteriores, que saben tal vez apreciar sus obras, apenas pueden salvar la distancia histórica en que se les muestran. Así, tanto Watteau como Marivaux no son descubiertos hasta el siglo XIX, por un gusto educado por el impresionismo, en una época en que su arte está, en lo temático, pasado de moda hace mucho tiempo.

El rococó no es un arte regio, como lo era el Barroco, sino un arte de la aristocracia y de la alta clase media. Los patronos privados desplazan a los reyes y a las ciudades de la actividad constructora, y en vez de castillos y palacios se construyen *hôtels* y *petites maisons*; al frío mármol y al pesado bronce de las estancias solemnes se prefieren la intimidad y la gracia de los *cabinets* y *boudoirs*; el colorido serio y solemne, el castaño y la púrpura, el azul oscuro y el oro se sustituyen por los claros colores al pastel, por el gris y el plata, el verde reseda y el rosa. El rococó gana, en oposición al arte de la Regencia, en preciosismo y elegancia, en atractivo juguetón y caprichoso, pero al mismo tiempo en ternura e intimidad también; evoluciona, por un lado, hacia el arte mundano por excelencia, pero, por otro, se acerca al gusto burgués por las formas diminutas. Es un arte decorativo virtuosista, picante, delicado, nervioso, que sustituye al Barroco macizo, estatuario y realistamente espacioso; sin embargo, basta pensar en artistas como La Tour o Fragonard para recordar que la fluidez, la facilidad y la elocuencia graciosa de este arte son, al mismo tiempo, un triunfo de la observación y la representación naturalistas. Comparado con las visiones violentas y excitadas del Barroco, que inundan tumultuosamente los límites de la existencia normal, todo lo que engendra el rococó da la impresión de débil, nimio y frívolo, pero no hay ningún maestro del Barroco que maneje el pincel con tanta facilidad y seguridad como Tiépolo, Piazzetta o Guardi. El rococó representa la última tase de la evolución que arranca del Renacimiento y lleva a la victoria el principio dinámico, liberador y disolvente con que comenzó esta evolución y que constantemente se había pronunciado contra el principio de la estática, de lo convencional y de lo normativo. Pero hasta el rococó no se impone la voluntad artística del Renacimiento de manera definitiva; con ella consigue la representación objetiva de las cosas aquella exactitud y aquella facilidad que el naturalismo moderno se ha impuesto como meta.

El arte burgués, que comienza después del rococó y en parte a la mitad de él, es ya algo esencialmente nuevo, completamente distinto del Renacimiento y de los períodos artísticos inmediatamente subsiguientes. Con él comienza nuestra época cultural presente, la cual está condicionada por la ideología democrática y por el subjetivismo, y se relaciona inmediatamente, desde el punto de vista histórico evolutivo, con las culturas de minorías del Renacimiento, del Barroco y del rococó, pero se opone a ellas en sus principios. Las antinomias del Renacimiento y de los estilos artísticos dependientes de él, la antítesis del rigorismo formal y del antiformalismo naturalista, de la tectónica y de la disolución pictórica, de la estática y de la dinámica, son sustituidas ahora por el antagonismo entre

racionalismo y sentimentalismo, materialismo y espiritualismo, clasicismo y romanticismo. Las anteriores antítesis pierden en gran parte su sentido, pues ambos órdenes de conquistas artísticas del período renacentista se han hecho indispensables; la precisión naturalista de la representación resulta tan natural como la armonía en la composición de los elementos en una pintura. La verdadera cuestión ahora es si se da la preferencia al intelecto o al sentimiento, al mundo objetivo o al yo, a la reflexión o a la intuición. El mismo rococó prepara la nueva alternativa en la que se descompone el clasicismo del Barroco tardío, y con su estilo pictórico, con su receptibilidad pintoresca y su técnica impresionista crea un instrumento que es mucho más adecuado a la expresión del sentimiento del arte burgués que al idioma del Renacimiento y del Barroco. La misma capacidad expresiva de este instrumento conduce a la disolución del rococó, que propiamente está en la más aguda oposición al sentimentalismo y al irracionalismo. Sin esta dialéctica de los medios y las intenciones originales, que se desarrollan más o menos automáticamente, es imposible comprender el sentido del rococó; hasta que no se lo considera como resultado de esta antítesis que corresponde al antagonismo de la sociedad contemporánea y que lo hace mediador entre el Barroco cortesano y el prerromanticismo burgués, no se hace justicia a su compleja naturaleza.

La cultura epicúrea del rococó, con su sensualismo y su esteticismo, está entre el estilo ceremonial del Barroco y el lirismo romántico. La nobleza cortesana glorificaba todavía bajo Luis XIV un ideal de vida heroico y racional, aunque en realidad no vivía en su mayor parte sino para sus placeres. La misma nobleza profesa bajo Luis XV un hedonismo que corresponde también al concepto del mundo y al tono de vida de la rica burguesía. La expresión de Talleyrand —«Quien no ha vivido antes de 1789 no conoce la dulzura de la vida»— puede darnos una idea de la existencia que llevaban estas clases sociales. Por «dulzura de la vida» se entiende, naturalmente, «la dulzura de las mujeres»; ellas son, como en toda cultura epicúrea, la diversión preferida. El amor ha perdido tanto su «saludable» impulsividad como su dramático apasionamiento; se ha hecho refinado, divertido, dócil, y ha pasado de ser una pasión a ser una costumbre. Se quiere siempre y sobre todo ver desnudos; el desnudo viene a ser el tema preferido de las artes plásticas. Dondequiera que se mire, en los frescos de las estancias palaciegas, en los gobelinos de los salones, en las pinturas de los *boudoirs*, en los grabados de los libros, en los grupos de porcelana y en las figuras de bronce de las chimeneas, se ven por todas partes mujeres desnudas, turgentes muslos y caderas, senos al aire, brazos y piernas en abrazo estrecho, mujeres con hombres, y mujeres con mujeres, en variaciones sin número y repeticiones sin fin. El desnudo en el arte se ha hecho tan habitual que las «ingenuas» de Greuze producen una impresión erótica simplemente porque están vestidas otra vez. El mismo ideal de belleza femenina ha cambiado y se ha hecho más picante, más refinado. En el período del Barroco se preferían todavía mujeres maduras y exuberantes; ahora se pintan delicadas muchachas y frecuentemente casi niñas todavía. El rococó es un arte erótico destinado a epicúreos ricos y gastados, es un medio para elevar la capacidad de disfrute incluso allí

donde la naturaleza ha puesto un límite al placer. Hasta la llegada del arte de las clases medias, con el clasicismo y el romanticismo de David, de Géricault y Delacroix, no se pone otra vez de moda el tipo de mujer madura «normal».

El rococó desarrolla una forma extrema de «el arte por el arte»; su culto sensual de la belleza, despreocupado por la expresión espiritual, su lenguaje formal alambicado, virtuosista, cuidado y melodioso, sobrepasan todo alejandrinismo. Su «el arte por el arte» es hasta cierto punto más auténtico y más espontáneo que el del siglo XIX, pues no es un mero programa ni una mera exigencia, sino la actitud espontánea de una sociedad frívola, cansada y pasiva, que quiere descansar en el arte. El rococó representa la última fase de una cultura social en la que el principio de belleza predomina de manera absoluta y en la cual «lo bello» y «lo artístico» son todavía sinónimos. En la obra de Watteau, de Rameau y de Marivaux, e incluso en la de Fragonard, Chardin y Mozart, todo es «bello» y «melodioso». En Beethoven, David y Delacroix ya no ocurre así; el arte se vuelve activo, combativo, y el afán por lo expresivo viola la forma. Pero el rococó es también el último estilo universal de Occidente; estilo que no sólo tiene validez general y que se mueve en todos los países de Europa dentro de un sistema uniforme, sino universal también en el sentido de que es bien común de todos los artistas bien dotados y puede ser aceptado por ellos sin oposición. Después del rococó no hay canon formal alguno, ya no hay una dirección estilística de validez general semejante. Desde el siglo XIX la voluntad individual de cada artista se hace tan personal que el artista tiene que luchar por conseguir sus propios medios de expresión y ya no es capaz de mantenerse en soluciones fijas y preparadas de antemano; toda forma previamente existente le parece una traba en vez de una ayuda. El impresionismo, es cierto, alcanza de nuevo validez universal, pero también la relación individual del artista con este estilo no carece de problemas, y no hay una fórmula impresionista en el sentido del rococó. En la segunda mitad del siglo XVIII se ha realizado una transformación revolucionaria. La aparición de la burguesía moderna con su individualismo y su pasión por la originalidad ha suprimido la idea del estilo como comunidad espiritual consciente y deliberada, y ha dado el sentido actual a la idea de la propiedad intelectual.

Boucher es el hombre más importante en relación con el origen de las fórmulas del rococó y de aquella técnica virtuosista que da al arte de un Fragonard y de un Guardi una seguridad en la ejecución que parece propia de un sonámbulo. Él es el representante individualmente insignificante de un convencionalismo insólitamente significativo, y representa este convencionalismo de manera tan perfecta que adquiere una influencia que ningún artista había podido igualar desde Le Brun. Es el maestro inigualable del género erótico, del genero pictórico más buscado por los *fermiers généraux*, por los *nouveaux riches* y los círculos liberales cortesanos, y el creador de aquella mitología galante que, junto a las *fêtes galantes* de Watteau, contiene los temas más importantes de la pintura del rococó. Lleva los motivos eróticos de la pintura a las artes gráficas y a todo el arte industrial y hace de «la peinture des seins et des culs» un estilo nacional. Naturalmente, no

es en absoluto la totalidad de la Francia entendida en arte la que ve en Boucher a su pintor; hay ya en el país una burguesía media ilustrada que tiene hace tiempo opinión propia en la literatura, y que ahora sigue también en arte su propio camino. Greuze y Chardin pintan sus cuadros didácticos y realistas para este público. Naturalmente, no sólo tienen sus clientes en la clase media, sino también en los círculos que pertenecen al público de Boucher y Fragonard. El mismo Fragonard se rige frecuentemente por el gusto que los pintores burgueses tratan de complacer, y aun en Boucher se encuentran temas que están muy cerca del mundo de estos pintores. Su *Desayuno*, en el Louvre, por ejemplo, puede ser clasificado como escena de la vida burguesa, e incluso de la vida de la alta burguesía; en cualquier caso, se trata ya de pintura de género y no ceremonial.

La ruptura con el rococó se ha realizado en la segunda mitad de siglo; la fisura entre el arte de las clases superiores y el de las clases medias es evidente. La pintura de Greuze señala el comienzo no sólo de un nuevo sentimiento de la vida y de una moral nueva, sino también de un nuevo gusto —si se quiere, de un «mal gusto»— en el arte. Sus sentimentales escenas familiares, con padres que maldicen o bendicen, con hijos pródigos o hijos buenos y agradecidos, son del mismo valor pictórico. No poseen originalidad en la composición, ni fuerza en el dibujo, ni atractivo en el color, y tienen además un pulimento desagradable en su técnica. Dan la impresión de fríos y vacíos, a pesar de su exagerado patetismo; de falsedad, a pesar de la emoción que aparentan. Son intereses casi meramente extraartísticos los que tratan de complacer, y describen sus nada pictóricos asuntos —la mayor parte de las veces puramente narrativos— de manera completamente burda, sin perspectiva y ópticamente inexpresiva. Diderot ensalza en ellos el que representan lances que contienen en germen novelas enteras[36], pero se podría afirmar quizá con más razón que no contienen nada que una narración no pudiera contener. Son pintura «literaria» en el mal sentido de la palabra, trivial, pintura anecdótica moralizante, y, como tal, prototipo de la más inartística producción del siglo XIX. Pero no son en absoluto tan faltos de gusto a causa de su «carácter burgués», aunque el cambio en los grupos dirigentes del gusto está relacionado, naturalmente, con un derrumbamiento de las viejas tablas de valores contrastadas, aunque esquematizadas. Los cuadros de Chardin, a pesar de su vulgaridad burguesa, pertenecen a lo mejor que ha producido el arte del siglo XVIII. Y son arte burgués mucho más auténtico y sincero que las obras de Greuze, las cuales, con su cliché del pueblo sencillo y casto, su apoteosis de la familia burguesa y su idealización de la joven ingenua, son más bien la expresión de los sentimientos e ideas de las clases superiores que de los de las clases medias y bajas. La significación histórica de Greuze, a pesar de esto, no es menor que la de Chardin; en la lucha contra el rococó de la aristocracia y de la alta burguesía sus armas demostraron ser tan eficaces como las que más. Diderot puede haberlo sobrevalorado como artista, pero el valor políticamente propagandista de su pintura lo estima en su justa medida. Era consciente en todo caso de que «el arte por el arte» del rococó estaba aquí puesto en entredicho, y cuando afirmaba que el cometido del arte es «ensalzar la virtud y denigrar el vicio», cuando quería hacer del arte —la gran

celestina— una institutriz para la virtud, cuando condenaba a Boucher y Vanloo por su artificialidad, por su habilidad manual vacía, fácil, irreflexiva, por su libertinaje, pensaba siempre en el «castigo de los tiranos», o, más concretamente, en la introducción de la burguesía en el arte, para conducirla por este camino a un lugar ventajoso. Su cruzada contra el arte del rococó era sólo una etapa en la historia de la Revolución, que estaba ya en marcha.

2

EL NUEVO PÚBLICO LECTOR

La dirección intelectual pasa en el siglo XVIII de Francia a Inglaterra, que es un país económica, social y políticamente más progresista. De aquí arranca el gran movimiento romántico a mediados de siglo, pero también aquí recibe la Ilustración su impulso definitivo. Los escritores franceses de la época descubren en las instituciones inglesas el compendio del progreso y construyen en torno al liberalismo inglés una leyenda que sólo parcialmente corresponde a la realidad. El desplazamiento de Francia como portadora de la cultura y su sustitución por Inglaterra van de la mano con la decadencia de la monarquía francesa como poder europeo hegemónico. Así, a la historia del siglo XVIII le da su sello el encumbramiento de Inglaterra tanto en el terreno de la política como en el del arte y en el de las ciencias. La decadencia de la autoridad real, que en Francia trajo como consecuencia su ocaso, se convirtió en una fuente de poder en Inglaterra, donde las clases emprendedoras, comprendiendo y adaptándose a la tendencia del desarrollo económico, estaban preparadas para asumir el poder. El Parlamento, que es ahora la expresión de la voluntad política liberal de estas clases y su arma más poderosa contra el absolutismo, sostiene a los Tudor todavía en su lucha contra la nobleza feudal, contra el enemigo exterior y contra la Iglesia romana, después de que las clases medias comerciantes e industriales representadas en el Parlamento, lo mismo que la nobleza liberal interesada en las actividades comerciales de la burguesía, han reconocido en esta lucha una conveniencia para sus propios intereses. Hasta finales del siglo XVI existió entre la monarquía y estas clases sociales una estrecha comunidad de intereses. El capitalismo inglés se encontraba todavía en una fase primitiva y aventurera de su desarrollo, y los comerciantes se unían gustosamente a los favoritos de la Corona para llevar a cabo comunes empresas de piratería. Los caminos se separan sólo cuando el capitalismo comienza a seguir métodos más racionalistas y la Corona no necesita ya la ayuda de la burguesía en su lucha contra la nobleza quebrantada. Los Estuardos, envalentonados por el ejemplo del absolutismo continental y esperando tener un aliado en el Rey de Francia, perdieron frívolamente la lealtad de la clase media y el apoyo del Parlamento, rehabilitaron a la antigua nobleza feudal convirtiéndola en nobleza cortesana y establecieron un nuevo predominio para esta clase social, con la que estaban ligados por sentimientos más fuertes e intereses más permanentes que con los camaradas de lucha de sus predecesores, procedentes de las filas de la burguesía y de la nobleza liberal. Hasta 1640 disfrutó la nobleza feudal de considerables privilegios, y el Estado no sólo se cuidó de la continuación de los latifundios, sino que buscó asegurar a los grandes propietarios de tierras una parte en el provecho de las grandes empresas capitalistas a través de monopolios y de otras formas de proteccionismo. Y esta práctica precisamente se

convirtió en algo fatal para el sistema. Las clases sociales económicamente productoras no estaban dispuestas en modo alguno a repartir sus beneficios con los favoritos de la Corona y protestaron contra el intervencionismo en nombre de la libertad y de la justicia, para seguir todavía con esta consigna en los labios cuando ellos mismos se habían convertido ya en beneficiarios de los privilegios económicos.

Apenas hay —como hace notar Tocqueville— una cuestión relativa a la vida política que no esté relacionada con la exigencia o la concesión de impuestos. Estas cuestiones predominaron en la vida pública en todo momento en Inglaterra desde la Edad Media y se convirtieron en el siglo XVII en motivo inmediato de los movimientos revolucionarios. La misma burguesía que concedió impuestos a los Tudor sin resistencia alguna, y que en los años de la guerra civil estaba dispuesta a sostenerlos en mayor medida, los denegó a Carlos I por su política reaccionaria, perjudicial para la clase media. Cuando Jacobo II, una generación más tarde, llamó en su auxilio al municipio de la ciudad de Londres contra Guillermo de Orange, los ciudadanos de Londres le negaron su ayuda y prefirieron poner a disposición del intruso los medios necesarios para conseguir el triunfo. Con esto comenzó aquella alianza entre la monarquía y las clases comerciantes que aseguró en Inglaterra la victoria del capitalismo y la continuación de la monarquía[37]. Los restos del feudalismo, de los que Francia sólo un siglo más tarde pudo verse desembarazada, fueron destruidos en Inglaterra ya en el período revolucionario, entre 1640 y 1660; pero la revolución era aquí como allí una lucha de clases en la que las clases que estaban ligadas al capital defendían sobre todo sus intereses económicos contra el absolutismo, la mera propiedad territorial y la Iglesia[38]. La gran lucha que dominó la vida política de los siglos XVII y XVIII se desenvolvía en Inglaterra entre la Corona y la nobleza cortesana, de una parte, y las clases interesadas en el capitalismo, de otra, pero en realidad estaban enfrentados tres grupos distintos, económicamente antagonistas: los grandes latifundistas, la burguesía coligada con la nobleza de ideas capitalistas, y los ya de por sí muy complejos grupos de pequeños industriales, jornaleros de las ciudades y campesinos. Pero de esta última categoría no se hablaba demasiado en el siglo XVIII ni en el Parlamento ni en la literatura.

El Parlamento que se congregó después de 1688 no era, en modo alguno, una «representación del pueblo» en el sentido que hoy damos a la expresión. Su tarea consistía en la implantación del capitalismo sobre las ruinas del orden feudal y en la estabilización del predominio del elemento económicamente productivo sobre las clases parasitarias, simpatizantes con el absolutismo y con la jerarquía eclesiástica. La revolución no tuvo como consecuencia una nueva distribución de la propiedad económica, pero creó el derecho a la libertad, que benefició finalmente a toda la nación y a todo el mundo civilizado. Pues incluso aunque estos derechos en un principio sólo podían usarse de manera imperfecta, significaban, sin embargo, el fin del poder real absoluto y el inicio de una evolución que llevaba en sí el germen de la democracia. El Parlamento quería, sobre todo, ejercer una influencia conservadora, esto es, crear unas condiciones en las que las elecciones siguieran dependiendo de la propiedad territorial económicamente orientada y

del capital comercial aliado con ella. El antagonismo entre los *whigs* y los *tories* era, dentro de la comunidad de intereses de las clases representadas en el Parlamento, un conflicto de segundo orden. Fuera el que fuera de los dos partidos el que llevara el timón, la vida política estaba dirigida por la aristocracia, que influía en las elecciones de manera definitiva y hacía a la burguesía satélite suyo. Cuando el poder pasaba de los *tories* a los *whigs*, el cambio significaba simplemente que la administración favorecía al comercialismo y a los disidentes con preferencia al mero latifundismo y a la Iglesia anglicana; pero el gobierno parlamentario era antes y después predominio de una oligarquía. Los *whigs* deseaban tan poco un Parlamento sin monarquía y sin privilegios nobiliarios como los *tories* una monarquía sin Parlamento. Ninguno de ellos imaginaba el Parlamento como una corporación de representación popular; lo consideraban solamente como la garantía de sus privilegios contra la Corona. Y el Parlamento mantuvo durante todo el siglo XVIII este carácter clasicista. El país estuvo gobernado alternativamente por un par de docenas de familias *whigs* y *tories*, que, con sus primogénitos en la Cámara de los Lores y sus otros hijos en los Comunes, monopolizaron la política. Dos tercios de los miembros del Parlamento eran de simple nombramiento, y el resto era elegido por no más de 160.000 electores, cuyos votos, además, podían en parte comprarse. El censo, que ligaba el derecho a la elección principalmente a una renta proveniente de la propiedad territorial, aseguraba de antemano el dominio del Parlamento a las clases terratenientes. Pero, a pesar de la limitación en el derecho de elección, de la compra de votos y de la corrupción de los miembros del Parlamento, Inglaterra era ya en el siglo XVIII una nación moderna que se había ido liberando gradualmente de los restos de la Edad Media. Sus ciudadanos disfrutaban positivamente de una libertad personal desconocida todavía en el resto de Europa; y los mismos privilegios sociales, que se apoyaban aquí en la posesión de tierras y no, como en Francia, en místicos derechos de nacimiento[39], eran más aptos para reconciliar a las clases bajas con las ya de por sí más elásticas diferencias de clase.

El orden social inglés del siglo XVIII ha sido comparado frecuentemente con la situación existente en Roma en el último período de la República; sin embargo, el hecho de que la articulación de la sociedad romana con su clase de senadores, sus *equites* y sus plebeyos se repita en Inglaterra hasta cierto punto en las categorías de la aristocracia parlamentaria, la gente adinerada y los «pobres», apenas es digno en sí de tenerse en cuenta, pues esta tri-membración es un rasgo característico de toda sociedad desarrollada y todavía no nivelada. Lo que presta significación especial al paralelo entre Inglaterra y Roma es la aparición de la aristocracia como clase dominante en el Parlamento y la completa fluidez de fronteras entre patricios y capitalistas. Pero las relaciones de estas clases con la plebe son bastante diferentes en los dos pueblos. Efectivamente, en los autores latinos de la época aparecen las alusiones a los pobres tan escasamente como en los escritores ingleses del siglo XVIII[40]; pero mientras el proletariado ocupa constantemente en Roma la atención pública, en la política inglesa no desempeña casi absolutamente ningún papel. Otra peculiaridad que diferencia la sociedad inglesa de la

romana —y no sólo de la romana— es que la nobleza, que en semejantes condiciones se empobrece, incrementa en Inglaterra su riqueza y sigue siendo la clase adinerada[41]. La sabiduría política de la clase predominante en este país se muestra en que no sólo permite a la burguesía obtener beneficios y los obtiene con ella, sino que renuncia espontáneamente a los privilegios fiscales, que fueron los que la aristocracia francesa retuvo más tenazmente[42]. En Francia pagaba impuestos solamente la gente pobre; en Inglaterra únicamente los pagaban los ricos[43]; con ello la situación de los pobres no mejoraba ciertamente de manera esencial, pero la hacienda sigue en equilibrio y el privilegio más irritante de la nobleza desaparece. En Inglaterra el poder está en manos de una aristocracia comercial que, desde luego, no piensa ni siente de manera más humana que la aristocracia en general, pero que, gracias a su experiencia comercial, tiene más sentido de la realidad y comprende oportunamente que sus intereses son idénticos a los del Estado.

La tendencia a la nivelación, general en la época, que no se detiene finalmente sino ante la diferencia entre ricos y pobres, adopta en Inglaterra formas más radicales que en parte alguna y crea aquí por vez primera modernas relaciones sociales basadas esencialmente en la propiedad. La falta de distancias entre los diferentes estratos de la jerarquía social se ve garantizada no sólo por una serie de pasos intermedios, sino también por la naturaleza indefinible de cada una de las categorías. La alta nobleza inglesa —la *nobility*— es efectivamente una nobleza hereditaria, pero el título de par pasa siempre y sólo al hijo primogénito; Los hijos menores apenas se distinguen de la pequeña nobleza ordinaria. Las fronteras que separan a la nobleza más baja de las clases inmediatamente inferiores son también fluidas. Originariamente, la pequeña nobleza era idéntica a la nobleza campesina —la *squirearchy*—; sin embargo, gradualmente absorbió no sólo a las notabilidades locales, sino también a todos los elementos que por la propiedad o por la cultura se distinguían de los industriales, de los pequeños comerciantes y de los «pobres». Con esto, el concepto de *gentleman* perdió toda significación legal y se hizo indefinido incluso como referencia a un determinado nivel de vida. El criterio de la pertenencia a la clase señorial se limitó cada vez más a la posesión de una misma cultura y a la solidaridad de los componentes en una determinada mentalidad. Esto explica sobre todo el notable fenómeno de que el tránsito del rococó aristocrático al romanticismo burgués no estuviese relacionado en Inglaterra con tan violentos estremecimientos de los valores culturales como en Francia o en Alemania.

La nivelación cultural se expresa en Inglaterra del modo más sorprendente en la formación de un nuevo y regular público lector, lo que significa un círculo relativamente amplio que compra y lee libros de manera regular y asegura de este modo a un cierto número de escritores una forma de vida independiente de obligaciones personales. La existencia de este público está condicionada sobre todo por la aparición de la burguesía acomodada, que rompe las prerrogativas culturales de la aristocracia y manifiesta por la literatura un vivo interés, constantemente creciente. Los nuevos fomentadores de la cultura

no muestran ninguna personalidad individual que sea suficientemente rica y ambiciosa como para poder actuar de mecenas, pero son bastante numerosos como para garantizar al mantenimiento de los escritores la necesaria venta de libros. La objeción a la explicación de la existencia de este público por la presencia de una clase media influyente económica y políticamente, y el argumento de que la significación de la burguesía era ya efectiva en el siglo XVII, y, por lo tanto, su función de portadora de cultura en el XVIII, no se puede derivar simplemente de su realzada situación social[44], se pueden desvirtuar fácilmente. En el siglo XVII la cultura artística, sobre todo como consecuencia de los sentimientos puritanos de la burguesía, estaba limitada a la aristocracia cortesana. Los círculos no cortesanos abandonaron espontáneamente la función que habían desempeñado en la cultura isabelina; lo primero que tenían que hacer era conquistar de nuevo su puesto en la vida cultural, es decir recorrer un camino que desde su elevación económica y social sólo podían seguir a cierta distancia. La prosperidad de la burguesía necesitaba acrecentarse y consolidarse primero para convertirse en la base de un caudillaje cultural.

Finalmente, la misma nobleza debía adoptar determinados aspectos de la concepción burguesa del mundo para formar con la burguesía una clase cultural uniforme y fortalecer lo suficiente al nuevo público lector, lo cual no pudo ocurrir hasta que no hubo comenzado su participación en la vida de negocios de la burguesía.

La antigua aristocracia cortesana no constituyó un público lector. Es verdad que de alguna manera se preocupaba por sus poetas, pero no los consideraba productores de bienes indispensables, sino servidores de cuyos servicios se puede prescindir incluso en determinadas circunstancias. Los soportaba más por razones de prestigio que en consideración al verdadero valor de sus obras. La lectura de libros no era a finales del siglo XVII un placer muy extendido; de la Literatura no religiosa, que consistía en gran parte en historias de amor y de prodigios pasados de moda, no podía ocuparse sino la gente noble y desocupada, y ios libros científicos no eran leídos más que por los eruditos. La educación literaria de la mujer, que en el siglo siguiente había de desempeñar un papel tan importante, era todavía muy imperfecta. Sabemos, por ejemplo, que la hija mayor de Milton no sabía escribir en absoluto, y que la mujer de Dryden, que por otra parte procedía de una noble familia, luchaba desesperadamente por dominar la gramática y la ortografía de su lengua materna[45].

El único género de libros que en el siglo XVII y principios del XVIII tenía un público más amplio era la literatura de edificación religiosa; la literatura de diversión profana formaba sólo una parte insignificante de la producción[46]. El paso del público lector de los libros devotos a la amena literatura profana, que por otra parte hasta 1720 aproximadamente trataba principalmente temas morales y sólo más tarde comenzó a volverse a más triviales motivos, puede sólo indirectamente —a pesar de la hipótesis de Schöffler[47]— atribuirse a la politización de la Iglesia por Walpole y a la actividad ilustrada del clero anglicano. La política liberal y la actitud mundana del alto clero eran

simplemente síntomas de la Ilustración, que, a su vez, no era otra cosa que la expresión ideológica de la disolución del feudalismo y de la arribada de las clases medias. Pero la demostración de que el clero protestante desempeñó tan importante[48] papel en la difusión de la literatura profana y en la educación del nuevo público lector es, sin embargo, uno de los frutos más importantes de la nueva sociología de la literatura. Sin la propaganda hecha desde el púlpito, las novelas de Defoe y Richardson apenas hubieran alcanzado la popularidad que les cupo.

Hacia la mitad de siglo el número de lectores crece a ojos vistas; aparecen cada vez más libros, que, a juzgar por la prosperidad del negocio de librería, debieron de encontrar compradores. Hacia el fin de siglo la lectura es ya una necesidad vital para las clases superiores, y la posesión de libros —como se ha hecho observar— es, en los círculos que Jane Austen describe, una cosa tan natural como sorprendente hubiera sido en el mundo de Fielding[49]. De los medios culturales que hacen crecer el nuevo público lector, los más importantes —la gran invención de la época— son los periódicos, que vienen difundiéndose desde el principio del siglo. De ellos extrae la burguesía su educación, tanto literaria como social, que en ambos casos está todavía regida por los preceptos de la aristocracia. También, por otra parte, la aristocracia ha cambiado mucho desde los días de su poder absoluto y ha aprendido la lección de la victoria del pensamiento urbano burgués sobre el cortesano. La tensión entre las formas de sentir y pensar de la aristocracia y de la burguesía continúa todavía existiendo largo tiempo, naturalmente. La mentalidad de la aristocracia, desaprensivamente intelectualista, escépticamente superior, no desaparece de un día para otro; por el contrario, se deja sentir reiteradamente en el estilo afectado y en la estoica filosofía moral de los periódicos burgueses.

En la literatura domina el gusto clasicista mucho más tiempo que en la prensa; aquí imperan el ingenio y la sutileza, las agudas ocurrencias y la técnica virtuosista. La claridad de pensamiento y la pureza de lenguaje, en la forma representada por los seguidores de Pope y por los *Wits*, imperan aquí hasta la mitad de siglo como cualidades literarias por excelencia. Por otra parte, nada es más típico del carácter de esta cultura todavía medio cortesana y medio burguesa que el sutil estrato intelectual de estos literatos y aficionados que pretenden diferenciarse de los comunes mortales por su educación clásica, su gusto descontentadizo y su ingenio juguetón y vanidoso. Cómo desaparecen luego estos intelectuales paulatinamente; cómo ciertas propiedades de su hábito intelectual se convierten en premisas naturales de la educación literaria, y otras, por el contrario, parecen tan ridículas; cómo, sobre todo, el ingenio juguetón es desplazado por el saludable sentido común, y la elegancia formal por el sentimiento directo, es cosa del desarrollo posterior y de la emancipación total del espíritu burgués en la literatura. Finalmente cede completamente la tensión entre las dos direcciones, y la literatura burguesa no está ya en oposición a la que podría ser designada como cortesana. Naturalmente, con esto no cesa toda tensión y, por lo tanto, no predomina en la literatura en modo alguno un único y unánime gusto. Más bien se prepara una nueva oposición, una tensión entre la literatura de

la minoría culta y la del común público lector, y se hacen perceptibles ya deslices del gusto en los que pueden reconocerse las debilidades de la literatura de entretenimiento posterior.

El *Tatler*, de Steele, que comienza a aparecer en 1709; el *Spectator*, de Addison, que ha de sustituirle dos años más tarde, y los «semanarios morales» que les siguen, son los primeros en crear los presupuestos de la literatura que salva la distancia entre el docto y el lector adocenado más o menos culto, entre el aristócrata de *bel esprit* y el sobrio burgués; esta literatura no es, por lo tanto, ni cortesana ni propiamente popular, y con su racionalismo estrecho, con su rigor moral y su ideal de respetabilidad está a medio camino entre la mentalidad aristocrático-caballeresca y la burguesa puritana. A través de estos periódicos, cuyas breves disertaciones seudocientíficas y disquisiciones éticas constituyen la mejor introducción a la lectura de libros, comienza a acostumbrarse el público al disfrute regular de literatura seria; a través de ellas se convierte la lectura por primera vez en una costumbre y una necesidad de sectores de la sociedad relativamente amplios. Pero estas revistas son ya en sí producto de un desarrollo relacionado directamente con el cambio de la situación social del escritor. Después de la gloriosa Revolución, ya no es en la corte donde los autores encuentran sus protectores; la corte en el viejo sentido ha dejado de existir y no vuelve jamás a asumir su antigua función cultural[50]. El papel de los círculos cortesanos como protectores de la literatura lo asumen los partidos políticos y los gobiernos dependientes de la opinión pública. Bajo Guillermo III y Ana el poder está repartido entre los *tories* y los *whigs*, y ambos partidos, en consecuencia, tienen que mantener una continua lucha por la influencia política, lucha en la que no pueden renunciar a la propaganda a través de la literatura. Los propios escritores, quieran o no, han de encargarse de esta tarea, puesto que ya la vieja forma del patronato está a punto de desaparecer, y el libre mercado de libros no puede todavía apoyarse en un público numeroso, no habiendo fuera de la propaganda política una fuente de ingresos que ofrezca garantías. Así como Steele y Addison se convierten en periodistas que directa o indirectamente representan los intereses de los *whigs*, Defoe y Swift actúan como panfletistas políticos y persiguen también con sus novelas objetivos políticos. La idea de *L’art pour l’art*, si hubieran sido capaces de concebir semejante idea, hubiera sido para ellos una irresponsabilidad y una inmoralidad en sí. *Robinson Crusoe* es una novela con un propósito social pedagógico, y *Gulliver* es una sátira de actualidad críticosocial; ambas son, en el sentido estricto de la palabra, propaganda política y casi nada más que propaganda. No es probablemente la primera vez que nos encontramos ante literatura militante con inmediatos objetivos sociales, pero «las balas de cañón de papel» de Swift y sus contemporáneos hubieran sido inimaginables antes de la introducción de la libertad de prensa y de la discusión pública de las cuestiones políticas del momento. Ahora por primera vez surgen como fenómeno social regular los escritores que hacen de su pluma, según la necesidad, un arma útil y la alquilan al mejor postor.

La circunstancia de que ya no se enfrenten con un único poder compacto, sino con dos

partidos distintos, les hace relativamente independientes, pues ahora pueden elegir un patrón más o menos correspondiente a sus inclinaciones[51]. Pero si los políticos los consideran simplemente como aliados, esto es en la mayoría de los casos una ficción cuyo mantenimiento halaga y aprovecha a ambas partes. En lo que se refiere a los dos publicistas más grandes de la época, Defoe propugna en lo esencial sus auténticas convicciones, y, en el apasionamiento de Swift, por lo menos el odio es auténtico. El primero, un *whig*, es un profundo optimista; el otro, por el contrario, como puede comprenderse tratándose de un *tory* bajo Walpole, es un amargado pesimista; el primero proclama una filosofía de la vida puritanoburguesa basada en la fe en Dios y en el mundo; el otro exhibe una actitud para con la vida sarcásticamente superior, misantrópica y despectiva para con el mundo. Los dos campos políticos en que Inglaterra está dividida encuentran en ellos sus representantes literarios más caracterizados. Defoe es hijo de un carnicero londinense disidente; el puritanismo reprimido pero inflexible de su padre asoma en sus escritos. El mismo tuvo que sufrir bajo el dominio *tory* inspirado por el alto clero. La victoria de los *whigs* reivindica finalmente las esperanzas de la gente de su clase y de sus correligionarios, y el sentido optimista de la vida de esta burguesía encuentra expresión a través de él por primera vez en la literatura profana. Robinsón Crusoe, el hombre que abandonado a sus propios recursos domina la naturaleza rebelde y crea de la nada bienestar, seguridad, orden, ley y moral, es el representante típico de la clase media. La historia de su aventura es un himno continuado a la diligencia, a la perseverancia, al ingenio, al saludable buen sentido que vence todas las dificultades, en suma, a las virtudes prácticas burguesas; es el credo de una clase social ambiciosa consciente de su fuerza, y al mismo tiempo el programa de una nación joven, emprendedora, dispuesta al dominio mundial. Swift ve solamente el reverso de todo esto; no sólo porque de antemano lo mira desde otra posición social, sino también porque ha perdido ya la ingenua fe de Defoe. Es uno de ios primeros en sufrir la desilusión del período de la Ilustración y conforma su experiencia al super-Cándido de la época. Pertenece a esos espíritus en los que el odio obra de manera genial y ve las cosas que otros no pueden ver porque odia mejor que otros y porque, como escribe a Pope, él quiere atormentar al mundo y no divertirlo. Y así se convierte en el autor del libro más cruel de un siglo que, a pesar de su humanidad y su sentimiento, no es escaso en libros crueles. Apenas se puede imaginar nada más opuesto al filantrópico *Robinson* que esta segunda gran «novela para jóvenes», cuya crueldad sólo es superada tal vez por *Don Quijote*, el tercer ejemplo clásico del género. A pesar de esto, hay determinados rasgos que son comunes a *Gulliver* y a *Robinson*. Sobre todo, ambas obras tienen su origen históricoliterario en aquellas fantásticas novelas de viajes y utópicas historias maravillosas, tan del gusto del Renacimiento, cuyos representantes más conocidos son Cyrano de Bergerac, Campanella y Thomas More. Pero, además, giran también en torno a los mismos problemas filosóficos, es decir en torno a la cuestión del origen y el valor de la cultura humana. Sólo en un período en el que los fundamentos sociales de la civilización se han vuelto vacilantes pueden estos problemas ser tan trascendentales como lo eran para Defoe y Swift, y sólo bajo la presión inmediata de un

cambio de clase en la dirección de la cultura era posible formular de manera tan aguda la idea del condicionamiento social de las distintas civilizaciones, como entonces ocurre.

Con el desarrollo de la propaganda política en la literatura cambia de raíz la situación económica y social de los escritores. Ahora que son recompensados por sus servicios con altos cargos y cuantiosas gratificaciones, crece también su estimación moral a los ojos del público. Addison se casa con una condesa de Warwick, Swift mantiene amistosas relaciones con personalidades como Bolingbroke y Harley, y en el Kitcat Club un conde de Sunderland y un duque de Newcastle alternan con Vanbrugh y Congreve como con sus iguales. Pero no debe olvidarse que a estos escritores se les valora y recompensa única y exclusivamente por sus servicios políticos y no por sus cualidades literarias o morales[52]. Y desde que los políticos tienen a su disposición los medios de recompensa —sobre todo los altos cargos—, los partidos y el gobierno ocupan en la literatura la posición que antaño ocupaban las camarillas cortesanas y el rey. Simplemente, el precio que pagan es mayor y el honor que confieren a sus autores es más alto que la recompensa que antes se hacía llegar a un escritor. Locke es comisario del Tribunal de Apelación y de La Cámara de Comercio; Steele desempeña una función similar en la Oficina del Timbre; Addison es nombrado Secretario de Estado y se retira de sus cargos con una pensión de 1.600 libras; a Granville, miembro de la Cámara de ios Comunes, se le hace ministro de la Guerra y tesorero de la Casa Real; Prior obtiene un puesto de embajador, y a Defoe, finalmente, se le encargan distintas misiones políticas[53]\ Nunca y en ninguna parte han sido distinguidos tantos escritores con tan altos puestos y dignidades como en Inglaterra a principios del siglo XVIII.

Esta situación excepcionalmente favorable para los autores alcanza su culminación en los últimos años de gobierno de la reina Ana y cesa completamente con la llegada de Walpole al poder en 1721. El paso del poder a manos de los *whigs* crea unas condiciones en las que los escritores resaltan inútiles para el gobierno y acarrea un fin repentino al patronazgo político. El poder del partido gobernante aparece tan sólido que éste puede prescindir de toda propaganda, y la influencia de los *tories* es nuevamente tan escasa que no pueden indemnizar a los escritores por sus servicios. Walpole, que no tiene relación personal con la literatura, no encuentra tampoco dinero sobrante ni puestos disponibles para los autores. Los cargos más lucrativos deben entregarse a Los diputados, cuyo apoyo se necesita en el Parlamento, o a los distritos electorales a los que se quiere recompensar. Se ha comprobado, sin embargo, que si hay muchos escritores satisfechos, siempre hay descontentos, y que Halifax, el mecenas más generoso, es quien tiene mayor número de enemigos[54]. Renace ahora la calma en torno a los poetas y los literatos. Pope, Addison, Steele, Swift y Prior se retiran de la capital y de la vida pública y continúan escribiendo a lo sumo en su soledad campesina. La situación económica de los escritores jóvenes empeora a ojos vistas. Thomson es tan pobre que tiene que vender un canto de sus *Seasons* para poder comprar un par de zapatos, y Johnson lucha también en sus inicios con la más amarga necesidad. El literato ya no es un *gentleman*, y con la seguridad de su existencia

declinan también la pública estimación y su dignidad; adopta reprobables maneras, adquiere hábitos desordenados, se hace indigno de confianza y origina finalmente tipos como Savage, que hubieran sido imposibles en tiempos de la cultura cortesana, y que son en cierto modo los precursores de Jos modernos bohemios.

Afortunadamente, el mecenazgo privado no cesa tan repentinamente como el político. La vieja tradición aristocrática del patronazgo no había desaparecido nunca por entero, y ahora que los escritores pueden y tienen que volverse de nuevo a intereses privados, experimenta una especie de renacimiento. El nuevo patronazgo no es, efectivamente, tan amplio como lo había sido el antiguo, pero actúa en general atendiendo a consideraciones más adecuadas, de manera que más pronto o más tarde todo escritor con dotes encuentra un mecenas si se molesta en buscarlo[55]. De cualquier manera, hay muy pocos autores que estén en condiciones de renunciar al apoyo privado en este período de transición entre la propaganda política y el ejercicio libre de la literatura. Se oyen constantemente quejas contra el patronazgo, pero apenas si existe un caso en el que un escritor haya tenido valor de abandonar a su protector. La dependencia con respecto a un mecenas era, sin embargo, menos incómoda que la dependencia de un editor, aunque aquélla tenía un carácter mucho más personal y, por lo tanto, frecuentemente parecía ser más humillante. Incluso el mismo Johnson, que se pronunció toda su vida contra la solicitación de un protector y no obtuvo mucho de la institución del mecenazgo, admitía que se podía ser protegido de un gran señor y a pesar de ello conservar la independencia. Las relaciones de Fielding con su protector demuestran que esto, efectivamente, era posible. Los escritores que no disfrutaban del apoyo privado debían alquilarse como jornaleros literarios en la mayoría de los casos y realizar trabajos de traducciones, extractos, ediciones revisadas, corrección de pruebas, colaboraciones en los periódicos y obras populares de consulta. Incluso Johnson, que más tarde sería el árbitro de la literatura inglesa, comenzó su carrera como peón de este tipo. Pope, naturalmente, no se puede encasillar en ninguna de estas categorías, y aparentemente permanece libre de todo lazo externo, pero en realidad está al servicio de aquella aristocracia que se suscribe a sus libros y que le considera, con razón, como cosa propia. Con la reaparición del mecenazgo privado declina nuevamente la consideración pública del escritor profesional, como lo demuestra la actitud incluso de hombres de tan alta cultura literaria como Horace Walpole y lord Chesterfield. Las conocidas palabras de este último: «We, my lords, may thank Heaven that we have something better than our brains to depend upon»[56], caracterizan de la manera más expresiva la opinión dominante. Pero también una parte de los escritores piensan así, y quieren aparentar que escribir es una noble pasión a la que se entregan. Congreve, al que Voltaire quería considerar un *gentleman* sobre todo y no un escritor, pertenece a esta categoría.

En la segunda mitad de siglo desaparece el mecenazgo totalmente, y hacia 1780 ningún escritor cuenta ya con el apoyo privado. El número de poetas y literatos independientes que viven de su pluma aumenta de día en día, así como el número de gente

que compra y lee libros y tiene con sus autores una relación meramente impersonal. Johnson y Goldsmith escriben ahora sólo para tales gentes. El editor sustituye al mecenas; la suscripción, a la que se ha designado acertadamente como patronazgo colectivo, constituye la transición entre ambos[57]. El patronazgo es la forma puramente aristocrática de relación entre escritor y público; la suscripción afloja el lazo, pero conserva todavía ciertos aspectos del carácter personal de aquella relación; la publicación de libros para un público general, completamente desconocido para el autor, corresponde por vez primera a la estructura de la sociedad burguesa que descansa en la anónima circulación de bienes. El papel mediador del editor entre el autor y el público comienza con la emancipación del gusto burgués de los dictados de la aristocracia y es el mismo un síntoma de esta emancipación. Con él se desarrolla por vez primera una vida literaria en el sentido moderno, caracterizada por la aparición regular de libros, periódicos y revistas, y, sobre todo, por la aparición del técnico literario, el crítico, que representa el patrón general de valores y la opinión pública en el mundo literario. Los precursores de los literatos del siglo XVIII, especialmente los humanistas del Renacimiento, no estaban en condiciones de ejercer semejante función porque les faltaban los órganos de prensa de aparición regular, y con ellos los correspondientes medios para influir sobre la opinión pública.

Hasta mediados del siglo XVIII los escritores viven no del producto directo de sus obras, sino de pensiones, prebendas y sinecuras que a menudo no están en relación ni con el mérito intrínseco ni con la atracción general que ejercen sus escritos. Ahora por vez primera el producto literario se convierte en una mercancía cuyo mérito se calibra por su vendibilidad en el mercado libre. Se puede saludar con satisfacción este cambio, o se lo puede lamentar; pero la evolución de la literatura hacia una profesión independiente y regular hubiera sido inconcebible en la era del capitalismo sin la transformación del servicio personal en mercancía impersonal. Sólo a través de ella ha conseguido la literatura su firme fundamento material y su actual consideración; pues el comprador de un libro que aparece en una edición de mil ejemplares no dispensa evidentemente al autor un favor, mientras que la recompensa por un manuscrito da siempre la impresión de una limosna. La respetabilidad de un hombre dependía en tiempos de la sociedad aristocrática y cortesana del rango de su protector; ahora, en la época del liberalismo y el capitalismo, disfruta, por el contrario, el individuo de una consideración tanto mayor cuanto más libre es de lazos personales y cuanto mayor éxito alcanza en el trato impersonal con los demás, basado en la reciprocidad de servicio.

Es verdad que el tipo del jornalero literario no desaparece por completo, pero existe una demanda tan grande de entretenimiento literario y de instrucción, sobre todo de enciclopedias históricas, biográficas y estadísticas, que cualquier autor adocenado puede contar con unos ingresos seguros[58]. En organizaciones como la «factoría literaria» de Smollett, donde se trabaja al mismo tiempo en una traducción de *Don Quijote*, en una *Historia de Inglaterra*, en un *Compendio de viajes* y en una traducción de las obras de Voltaire, hay trabajo para todo el que quiera manejar la pluma[59]. Se oye hablar mucho de

la explotación de los autores en este período, y los editores con toda seguridad no eran precisamente instituciones de beneficencia; pero Johnson los elogia diciendo que eran socios generosos y de amplias miras, y sabemos que autores destacados y de difusión probada recibieron por sus obras sumas cuantiosas, incluso según la estimación de hoy. Hume, por ejemplo, ganó con su *Historia de Gran Bretaña* (1754-1761) 3.400 libras, y Smollett, con su obra histórica (1757-1765), 2.000. Las circunstancias han cambiado mucho desde los días de Defoe, el cual, sobre todo en un principio, no podía encontrar un editor para *Robinson*, y al fin recibió por el manuscrito diez libras. Con la consecución de la independencia material, la estimación moral del escritor alcanza una altura hasta ahora desconocida. Es cierto que en tiempos del Renacimiento los poetas y eruditos famosos eran honrados y glorificados, pero a los literatos adocenados se les colocaba en la categoría de los escribientes y los secretarios privados. Ahora disfruta por primera vez el escritor como tal de la atención que se debe al representante de una alta esfera de la vida. «Nous protégeons les grands, protecteurs d'autrefois», dice un filósofo en una comedia de Dorat[60]. Ahora surge por primera vez el ideal de la personalidad creadora del hombre genial artísticamente dotado, con su originalidad y su subjetivismo, tal como lo caracterizaba Edward Young en *Investigaciones sobre la creación original* (1759).

Lo genial de la creación artística es en la mayoría de los casos solamente un arma en la lucha de competencias, y el modo subjetivo de expresión es a menudo nada más que una forma de auto-propaganda. El subjetivismo de los poetas del prerromanticismo es, al menos en parte, una consecuencia del número creciente de escritores, de su dependencia inmediata del mercado de libros y de la competencia que han de sostener entre sí, lo mismo que el movimiento romántico, sobre todo como expresión del nuevo y enfático sentido burgués de la vida, es el producto de una rivalidad espiritual y un medio en la lucha de la burguesía contra la mentalidad de la aristocracia, clasicista y tendente a lo normativo y a lo universalmente válido. Hasta ahora la clase media había pretendido apropiarse del lenguaje artístico de las clases superiores; ahora, por el contrario, cuando se ha vuelto tan rica e influyente que puede hacer una literatura propia, quiere oponer a estas clases su propia peculiaridad y hablar su propio lenguaje, que, por pura oposición al intelectualismo de la aristocracia, pasa a ser un lenguaje de tonos sensibleros. La rebelión del sentimiento contra la frialdad de la inteligencia, lo mismo que la insurrección del «genio» contra la opresión de las reglas y las fórmulas, pertenecen a la ideología de las ambiciosas y progresivas clases en su lucha contra el espíritu del conservadurismo y de los convencionalismos. La aparición de la moderna burguesía, lo mismo que la de los *ministeriales* en la Edad Media, está relacionada con un movimiento romántico; la redistribución de los poderes sociales conduce en ambos casos a la disolución de los lazos formales y hace madurar una exacerbación de la sensibilidad.

El paso de la cultura intelectualista del clasicismo a la cultura emocional del romanticismo ha sido descrito frecuentemente como un cambio de gusto en el que, como se ha dicho, encuentra expresión el aburrimiento de los círculos distinguidos por el arte

refinado y decadente de la época. En contra de esta concepción se ha señalado acertadamente que el mero deseo de novedades desempeña un papel relativamente pequeño en el cambio de los estilos, y que cuanto más vieja y desarrollada está una tradición en el gusto, tanto menos muestra de por sí inclinación a un cambio. Por lo tanto, un nuevo estilo consigue imponerse con dificultad si no se dirige a un público nuevo[61]. La aristocracia del siglo XVIII hubiera tenido relativamente pocos motivos para abandonar su gusto tradicional si la clase media no le hubiese arrebatado la dirección cultural. Tampoco estaba en modo alguno preparada ya para encargarse de esta dirección y para participar en el emocionalismo de las clases inferiores. Pero, como sabemos, frecuentemente la tendencia dominante de una época pone a su servicio también aquellas clases a las que amenazaba con la destrucción. Y precisamente el siglo XVIII se ofrece como ejemplo clásico de este fenómeno. La aristocracia desempeñó, como es sabido, un papel descollante en la preparación de la Revolución y se estremeció cuando vio claro lo que significaba la victoria de aquélla. Un papel semejante desempeñaron las clases superiores en el desarrollo de la cultura anticlásica. En la asimilación y propagación de las ideas de la Ilustración rivalizaron con la clase media y la superaron con frecuencia; la mentalidad irreverentemente plebeya e irrespetuosa de Rousseau fue lo único que les hizo recobrar el buen sentido, empujándolas a la oposición. La aversión de Voltaire por Rousseau expresa ya esta oposición de la élite social. Pero en la mayoría de las personalidades dirigentes se mezclan desde el primer momento los elementos de la cultura racionalista y de la sentimental; su sensibilidad intelectual les hace relativamente indiferentes a los intereses de su propia clase social. El desarrollo artístico, que ya era bastante heterogéneo en el siglo XVII, se vuelve ahora más complicado en el período prerromántico, y muestra en ciertos aspectos un cuadro menos claro aún que en la etapa siguiente. En el siglo XIX está ya completamente dominado por la burguesía, en la que existen ciertamente profundas diferencias de riqueza, pero no hay en absoluto acusadas diferencias de educación; la única frontera existente se alza entre las clases que disfrutan los privilegios de la cultura y las que están completamente excluidas de ellos. En el siglo XVIII, por el contrario, la aristocracia está, lo mismo que la burguesía, dividida en dos campos; en ambos hay un grupo conservador y otro progresista que se encuentran con frecuencia, pero que conservan intacto su modo de ser.

El romanticismo es en sus orígenes un movimiento inglés, así como la moderna burguesía, que literariamente tiene ahora, por primera vez, opinión propia independiente de la aristocracia, es un resultado de la situación existente en Inglaterra. Tanto la poesía naturalista de Thomson como los *Nighth Thhoughts* de Young, y los lamentos osiánicos de Macpherson, lo mismo que la novela sentimental costumbrista de Richardson, Fielding y Sterne, son nada más que la forma literaria del individualismo, que encuentra expresión también en el *laissez-faire* y en la revolución industrial. Son fenómenos de aquella época de guerras comerciales en la que desaparece la hegemonía pacífica de los treinta años de los *whigs* y que conduce a la pérdida de la hegemonía de Francia en Europa. Al fin de la

contienda el Imperio británico es no sólo la primera potencia del mundo y desempeña no sólo en el comercio mundial el mismo papel que habían desarrollado Venecia en la Edad Media, España en el siglo XVI y Francia y Holanda en el XVII, sino que permanece internamente fuerte, a diferencia de las dos últimas[62], y puede continuar la lucha por la supremacía económica con las conquistas técnicas de la revolución industrial. Las victorias militares de Inglaterra, los descubrimientos geográficos, los nuevos mercados y rutas oceánicas, los capitales relativamente grandes dispuestos a la inversión, todo esto constituye las premisas de esta revolución. La importancia de los nuevos descubrimientos no puede explicarse simplemente por el auge de las ciencias exactas y la aparición súbita de las facilidades técnicas. Los inventos han sido realizados porque se los puede utilizar, porque existe una demanda masiva de artículos industriales que no cabe satisfacer con los viejos métodos de producción, y porque se tienen los medios materiales para llevar a cabo la transformación industrial. En la historia de las ciencias, la consideración que se ha dispensado hasta ahora a la industria ha desempeñado un papel relativamente pequeño, pero a partir del último tercio del siglo XVIII la investigación está dominada por la perspectiva tecnológica. A pesar de esto, la revolución industrial no tiene la significación de un comienzo radicalmente nuevo. Es más bien solamente la continuación de una evolución iniciada ya a finales de la Edad Media. Ni la separación de capital y trabajo ni la organización comercial de la producción de mercancías son nuevos. Máquinas había siglos atrás e incluso desde entonces existía una economía basada en el capitalismo, y también la racionalización de la producción había ido en constante progreso. Pero la mecanización y racionalización de la producción de mercancías entra ahora en una fase decisiva de su desarrollo, en la que su pasado se liquida completamente. El abismo entre capital y trabajo se hace insalvable y el poder del capital, por un lado, y la opresión y la miseria de la clase trabajadora, por otro, alcanzan un grado tal que hacen cambiar toda la atmósfera de la vida de la época. Por viejos que sean los comienzos de esta evolución, a finales del siglo XVIII surge un mundo nuevo.

Ahora por primera vez desaparece la Edad Media con todas sus reliquias, su espíritu corporativo, sus formas peculiares de vida, sus métodos de producción irracionales y tradicionales, para dejar lugar a una organización del trabajo basada completa y totalmente en la planificación y el cálculo, y a un individualismo desconsiderado en la competencia. Con las grandes factorías completamente racionalizadas de acuerdo con estos principios comienza la Edad Moderna en el auténtico sentido de la palabra, la era de las máquinas. Surge un nuevo tipo de sistema de trabajo condicionado por los medios mecánicos, por la división estricta del trabajo y por un ritmo de producción adaptado a las necesidades de la consumición masiva. Y surge también, como consecuencia de la despersonalización del trabajo y de la emancipación de la capacidad personal del trabajador, una creciente objetivación de las relaciones entre patronos y obreros. Y con la concentración de la clase trabajadora en las ciudades industriales y su dependencia de los fluctuantes mercados laborales, aparecen condiciones más duras y formas de vida menos libres. Para el

capitalista, con su adscripción a una determinada factoría, aparece una ética de trabajo nueva y más estricta; para el jornalero, por el contrario, que no se siente en modo alguno ligado a la factoría, decae el valor ético del trabajo. Y surge, finalmente una nueva articulación de la sociedad; una nueva clase capitalista (la moderna clase patronal), una nueva clase media urbana amenazada de extinción (los herederos de los pequeños y medianos comerciantes e industriales), y una nueva clase trabajadora (el moderno proletariado industrial). La sociedad pierde su antigua diferenciación de clases profesionales, y la nivelación, especialmente en los estratos más bajos, es estremecedora. Artesanos, jornaleros, campesinos desposeídos y desarraigados, trabajadores hábiles e inhábiles, hombres, mujeres y niños: todos se convierten en meros peones de una gran factoría que funciona mecánicamente y está reglamentada como un cuartel. La vida pierde su estabilidad y continuidad; todas sus formas e instituciones se desplazan y permanecen en movimiento. La movilización de la sociedad está condicionada sobre todo por la emigración a las ciudades. La limitación y la comercialización de la agricultura originan, por una parte, la falta de trabajo; las nuevas industrias, por el contrario, crean, por otra, nuevas posibilidades de trabajo; la consecuencia es la despoblación de las aldeas y la superpoblación de las ciudades industriales, que con sus moldes y su saturación representan una base completamente incómoda y agobiante para la vida de las masas desarraigadas. Las ciudades semejan grandes campos de trabajo o cárceles, son incómodas, sucias, insalubres y odiosas por encima de todo lo imaginable[63]. Las condiciones de vida de las clases obreras ciudadanas descienden a un nivel tan bajo que la existencia de los siervos de la Edad Media parece idílica en su comparación.

La magnitud del capital necesario para la explotación de una empresa industrial en condiciones de competir trae consigo la separación fundamental del trabajo de los medios de producción y provoca la lucha entre capital y trabajo, característica de la situación moderna. Y puesto que los medios de producción son accesibles sólo a los capitalistas, no le queda al trabajador otro recurso que llevar al mercado su trabajo y dejar su existencia pendiente completamente de la coyuntura del momento; en otras palabras, colocarse en una situación en la que está amenazado por las fluctuaciones constantes de los salarios y por la falta periódica de trabajo. Pero no sólo sucumben en su lucha de competencia contra la fabrica los jornaleros desposeídos, sino también los pequeños artesanos independientes; también ellos pierden su independencia y la sensación de seguridad. La nueva técnica de producción priva también a la clase propietaria de su tranquilidad y su confianza. La más importante forma de riqueza era hasta ahora la posesión de tierras, que sólo lenta y tardíamente se transformaba en capital comercial y bancario; e incluso el capital en movimiento participaba en la industria solo en mínima parte[64]. Sólo a partir de 1760 aproximadamente se convierte la empresa industrial en la forma preferida de inversión de capitales. Pero la explotación de una fábrica, con su instalación de máquinas, su consumo de material y su ejército de trabajadores, presupone cada vez mayores medios y conduce a una más intensa acumulación de capital que la requerida por las formas hasta ahora

existentes de producción de mercancías. Con la nueva concentración de la riqueza y su inversión en medios de producción se inicia realmente la era del gran capitalismo[65]. Pero con ella comienza también la fase de la especulación en gran escala de la evolución capitalista. La antigua economía agraria no conocía en absoluto el riesgo del capital ni la especulación, e incluso en las empresas industriales y financieras el atreverse a transacciones arriesgadas constituía hasta ahora una excepción; pero las nuevas industrias se hacen gradualmente demasiado grandes para los capitalistas, y los empresarios arriesgan frecuentemente cantidades cuya pérdida sobrepasa el valor de lo que ellos pueden permitirse perder. Tan aventurada existencia, con toda su prosperidad efectiva, origina un sentido de la vida del que desaparece irremisiblemente el antiguo optimismo.

El nuevo tipo de capitalista, el jefe de empresa, desarrolla con su nueva función en la vida económica nuevas aptitudes, pero, sobre todo, una disciplina laboral y una nueva valoración del trabajo. Hace retroceder en cierto modo los intereses comerciales, y se concentra en la organización interna de su empresa. El principio de la oportunidad, de la sistematización y el cálculo, que ha sido decisivo desde el siglo XV en la economía de los pueblos preponderantes, se convierte ahora de principio predominante en absoluto. El empresario se somete a este principio tan incondicionalmente como sus trabajadores y empleados, y se hace tan esclavo de su empresa como su personal[66]. La elevación del trabajo a la categoría de fuerza ética, su glorificación y adoración, no son fundamentalmente otra cosa que la transfiguración de la aspiración al éxito y al provecho y un intento de excitar a una cooperación entusiasta incluso a aquellos elementos que tienen una participación mínima en el fruto de su trabajo. La idea de la libertad forma parte de la misma ideología. Por la arriesgada naturaleza de su negocio, el empresario debe disfrutar de absoluta independencia y libertad de movimientos; no puede ser molestado en su actividad por ninguna intromisión externa, ni debe ser perjudicado por ninguna medida estatal frente a sus competidores. En la victoria de este principio sobre las regulaciones medievales y mercantilistas se apoya la esencia de la revolución industrial[67]. Con el principio del *laissez-faire* comienza realmente la economía moderna, y la idea de la libertad individual se impone por primera vez como ideología de este liberalismo económico. Tales conexiones no impiden que tanto la idea del trabajo como la de la libertad evolucionen hasta convertirse en fuerzas éticas independientes y que a menudo sean interpretadas en un sentido realmente idealista. Pero para no olvidar qué pequeña fue la participación de este idealismo en la aparición del liberalismo económico, basta no perder de vista que la exigencia de la libertad de oficio se dirigió principalmente contra los hábiles maestros, y con ello se descartó la única ventaja que poseían frente a los meros empresarios. El mismo Adam Smith estaba todavía lejos de hablar en nombre de motivos tan idealistas cuando justificaba la libre competencia; antes bien, veía en el egoísmo de los hombres y en la persecución de los intereses personales la mejor garantía para el funcionamiento perfecto del organismo económico y la realización del bien común. En esta fe en la autorregulación de la economía y en el equilibrio automático de los

intereses se basaba naturalmente todo el optimismo de la Ilustración; tan pronto como éste comenzó a desaparecer, se hizo cada vez más difícil identificar la libertad económica con Los intereses del bien común y considerar la libre competencia como una bendición para todos.

El alejamiento del autor con respecto a sus personajes, su punto de vista estrictamente intelectualista frente al mundo, su reserva en sus relaciones con el lector, en suma, su contención clasicista aristocrática cesan al mismo tiempo que comienza a imponerse el liberalismo económico. El principio de la libre competencia y el derecho a la iniciativa personal tienen su paralelo en la tendencia del autor a expresar sus sentimientos subjetivos, a poner en vigor su propia personalidad y a hacer al lector testigo inmediato de un conflicto íntimo del alma y de la conciencia. Pero este individualismo no es simplemente la traducción del liberalismo económico a la esfera literaria, sino también una protesta contra aquella mecanización, aquella nivelación y aquella despersonalización de la vida que está ligada con la economía, abandonada a sí misma. El individualismo traslada el *laissez-faire* a la vida moral, pero protesta al mismo tiempo contra el orden social en el que el hombre, separado de sus inclinaciones personales, se convierte en soporte de funciones anónimas, en comprador de mercancías estandarizadas y en comparsa de un mundo que se hace cada vez más uniforme. Las dos formas fundamentales de la causalidad social, la imitación y La oposición, se alían ahora para hacer aparecer la actitud romántica. El individualismo de este romanticismo es, por un lado, una protesta de las ciases progresistas contra el absolutismo y el intervencionismo estatal, pero es también, por otro, una protesta contra esta protesta, es decir contra las concomitancias y consecuencias de la revolución industrial, en las que la emancipación de la burguesía encuentra su conclusión. El carácter polémico del romanticismo se expresa, sobre todo, en que no sólo se mueve dentro de formas individualistas, sino en que hace de su individualismo un programa. Su ideal de personalidad, así como su concepto del mundo sólo podía formularlos, en primer lugar, en términos de contradicción y negación. Individuos fuertes y voluntariosos hubo siempre, y el hombre occidental fue consciente de su individualidad ya en el Renacimiento; pero un individualismo como exigencia y protesta contra la despersonalización del proceso de la cultura no existe hasta la mitad del siglo XVIII. También en la literatura, naturalmente, había conflictos entre el yo y el mundo, la personalidad y la sociedad, el ciudadano y el Estado antes de ahora, pero el antagonismo nunca se experimentó cual ahora como una consecuencia proveniente del carácter individual de la persona en conflicto con lo colectivo. El conflicto en el drama, por ejemplo, no brotaba del motivo del extrañamiento fundamental del individuo con respecto a la sociedad, o de la rebelión consciente del individuo contra las trabas sociales, sino de una oposición concreta y personal entre los distintos personajes de la acción. La explicación de la tragedia en el antiguo drama a base de la idea de la individuación es completamente arbitraria, y en un análisis más detallado se muestra insostenible, aunque halaga todavía semejante construcción de la estética romántica. Antes del período

romántico, el individualismo como actitud no ha sido nunca problemático y no podía tampoco convertirse en motivo de un conflicto dramático.

Lo mismo que el individualismo, también el emocionalismo sirve a la burguesía sobre todo como medio de expresión de su independencia espiritual con respecto a la aristocracia. Se encarecen y se acentúan los sentimientos no porque repentinamente se hayan sentido más fuertes e íntimos, sino que están autosugeridos y exagerados porque representan una actitud opuesta a la actitud aristocrática. El burgués, tanto tiempo despreciado, se mira en el espejo de su propia vida espiritual y se encuentra más importante cuanto más en serio toma sus sentimientos, sus humores y sus emociones. En los estratos medio y bajo de la burguesía, donde este emocionalismo tiene las más profundas raíces, el culto de los sentimientos no es sólo un premio al éxito, sino, al mismo tiempo, una compensación por la falta de éxito en la vida práctica. Pero tan pronto como la cultura de los sentimientos ha encontrado su expresión objetiva en el arte, se hace más o menos independiente de su origen y sigue su propio camino. El sentimentalismo, que era originalmente la expresión de la conciencia de clase de la burguesía y tenía su explicación en la repulsa de la contención aristocrática, conduce a un culto de la sensibilidad y la espontaneidad cuya conexión con la constitución espiritual antiaristocrática de la burguesía se hace cada vez más desdibujada. Originalmente la gente era sentimental y exaltada porque la aristocracia era reservada y contenida, pero pronto la intimidad y la expresividad se convierten en criterios artísticos cuyo valor reconoce también la aristocracia. Se buscan los estremecimientos espirituales, y gradualmente se llega a un verdadero virtuosismo del sentimiento, se disuelve todo en la compasión, y, finalmente, no se persigue en el arte otro objetivo que excitar los afectos y despertar las simpatías. El sentimiento se convierte en el vehículo más seguro entre el artista y el público y en el medio de interpretación de la realidad con mayor capacidad expresiva; negarse a la expresión del sentimiento significa ahora renunciar sin más a la eficacia artística, y ser insensible quiere decir ser obtuso.

También el rigorismo moral de la burguesía es, como su individualismo y su emocionalismo, un arma dirigida contra el concepto de la vida de los círculos cortesanos. No es tanto la continuación de las viejas virtudes burguesas de la sencillez, la honradez y la piedad, como la protesta contra la frivolidad y la prodigalidad de un estrato social cuya ligereza tienen que pagar otros. La burguesía esgrime su gazmoñería, principalmente en Alemania, sobre todo contra la inmoralidad de los príncipes, a los que sólo de este modo indirecto se atreve a atacar. Pero también es completamente innecesario hablar explícitamente de su corrupción; basta alabar las costumbres de la burguesía y todo el mundo sabe lo que esto quiere decir[68]. Se consigue nuevamente lo que en el siglo XVIII se repite con regularidad: la aristocracia acepta los puntos de vista y la escala de valores de la burguesía; la virtud se pone de moda en las clases superiores lo mismo que se ha puesto de moda el sentimentalismo. Con excepción de algunos especialistas del género obsceno, ni siquiera los novelistas Franceses quieren ya caer en el descrédito de la frivolidad; lo que el

público busca ahora es la alabanza de la virtud y la condenación del vicio. El mismo Rousseau tal vez no habría concedido en sus obras tanto espacio a las prédicas moralizantes si no hubiera sabido que Richardson debía gran parte de su éxito a semejantes digresiones[69].

Pero si la inclinación al individualismo, al emocionalismo y a la moralidad se encontraba en cierto modo en la naturaleza de la mentalidad burguesa, de todos modos la literatura prerromántica provocó la aparición de peculiaridades que no eran propias de su antigua disposición; sobre todo, la propensión a la melancolía, en contradicción con el antiguo optimismo burgués, la tendencia elegiaca e, incluso, el pesimismo decidido. La explicación de este fenómeno no puede buscarse de nuevo en un espontáneo cambio de mentalidad, sino en desplazamientos y reestratificaciones sociales. Los portadores del movimiento romántico, sobre todo, no son ya los mismos elementos de la burguesía que en la primera mitad del siglo formaban el contingente burgués del público lector. Son estratos más bajos, que ahora toman la palabra, los cuales no tienen contacto alguno con la aristocracia y poseen menos motivos para el optimismo que la burguesía, que pertenece a las clases económicamente privilegiadas. Pero también el antiguo público lector, la burguesía mezclada con la nobleza, ha cambiado en su actitud espiritual. Su complejo de triunfo, su confianza, su seguridad en sí mismo, que eran ilimitados en tiempos de sus primeros triunfos, se apaciguan y se volatilizan. Se acostumbra a la posesión del puesto que ha ganado, comienza a ser consciente de lo que se le niega y se siente quizá también ya amenazado por las aspiraciones de las clases inferiores, que se esfuerzan en ascender. La miseria de los explotados tiene, en todo caso, un efecto inquietante y depresivo. Una profunda melancolía se apodera de las almas; se ve por todas partes el lado sombrío y la insuficiencia de la existencia; la muerte, la noche, la soledad, la nostalgia de un mundo lejano, desconocido, apartado del presente, se convierten en el motivo principal de la poesía, y ésta se entrega a la borrachera del dolor como se había entregado al deleite del sentimentalismo.

La literatura burguesa tenía en la primera mitad del siglo un carácter totalmente práctico-realista; estaba sostenida por un saludable sentido común y llena de amor a la realidad inmediata. Después de mediados de siglo se apoya de repente en una mera fuga, sobre todo en la tentativa de huir desde el estricto racionalismo y la lucidez hacia el emocionalismo irresponsable, desde la cultura y la civilización hacia el libre estado natural, y desde el inequívoco presente hacia el pasado interpretable a capricho. Spengler señalaba una vez cuán singular y sin ejemplo ha sido el culto a las ruinas en el siglo XVIII[70]; pero tan singular fue también la nostalgia de los hombres cultos por el estado de naturaleza primitiva, e igualmente sin ejemplo era la suicida autodisolución de la razón en el caos del sentimiento, tendencias todas perceptibles ya en la literatura inglesa antes de la aparición de Rousseau. En contraste con la nostalgia del pasado histórico, que fue un producto del romanticismo, la nostalgia de la naturaleza como refugio ante el convencionalismo de la civilización tiene una larga historia anterior. Apareció

repentinamente, como sabemos, en forma de bucolismo en la cumbre de las culturas ciudadanas y cortesanas, y ello con independencia del naturalismo como dirección estilística del arte, y a menudo incluso en oposición a él. El amor a la naturaleza tiene, también en el siglo XVIII, todavía un carácter más moral que estético, y no guarda prácticamente relación alguna con los posteriores intereses naturalistas por la realidad. Para los poetas del prerromanticismo, entre el hombre honrado y simple, que vive en modestas condiciones burguesas, y que ahora en literatura —en Goldsmith entre otros— aparece por vez primera como prototipo, y la «inocencia de la naturaleza» existe una inmediata relación ideal; ellos consideran la naturaleza campestre como el fondo más adecuado y armónico para la actividad y la pasividad de tales hombres. Pero ni ven la naturaleza más exactamente, ni entran, en sus descripciones, en rasgos más íntimos de lo que correspondería al normal y creciente desarrollo de los medios expresivos. Su relación con la naturaleza tiene simplemente distintas premisas morales que las de sus predecesores. La naturaleza es también para ellos la expresión de la idea divina, y la interpretan todavía de acuerdo con el principio del *Deus sive natura*. Una actitud más inmediata y más desprovista de prejuicios frente al cosmos no existe hasta el siglo XIX.

Pero la generación del prerromanticismo, en contraste con los períodos precedentes, vive ya la naturaleza como manifestación de poderes éticos, de acuerdo con los conceptos morales humanos. Las horas del día y las estaciones del año, la tranquila noche de luna y la tormenta rugiente, el misterioso paisaje montañoso y el mar insondable: todo esto tiene para ellos la significación de un magnífico drama, de un espectáculo que traduce los cambios del destino humano a gran escala. La naturaleza ocupa ahora, en la poesía sobre todo, un espacio mucho mayor que hasta entonces, y el romanticismo inaugura también con esto el camino de una nueva evolución frente al clasicismo, el cual se reducía a la mera humanidad; pero no significa todavía una ruptura con el antropocentrismo de la antigua poesía, sino la transición del humanismo de la Ilustración al naturalismo del presente. El carácter heterogéneo de la concepción de la naturaleza prerromántica se manifiesta también en los jardines ingleses, el gran símbolo de la época, que reúnen en sí características perfectamente naturales y completamente artificiales. Son la protesta contra todo lo recto, lo rígido, lo geométrico, y una profesión de fe en lo orgánico, irregular y pintoresco. Pero con sus colinas artificiales, sus grupos de árboles, sus estanques, sus islas, sus puentes, sus grutas y sus ruinas el jardín inglés representa una creación tan artificial como el parque francés, sin otra diferencia que la de regirse por diferentes reglas del gusto. Cuán lejos, por otra parte, se encuentran estas gentes de una repulsa inequívoca del clasicismo lo demuestra del modo más expresivo el hecho de que los mismos artistas que proyectan románticos jardines pintorescos siguen la dirección manierista de Palladio cuando tienen que construir palacios. El estilo goticista que surge ahora se emplea sólo en construcciones de menor significación, villas y castillos para usar como casas de campo[71]. Las clases superiores hacen en el arte una distinción fundamental entre objetivos representativos y privados, y consideran la forma anticlasicista romántica

apropiada sólo para los últimos. Un Horace Walpole, que hace construir su castillo de Strawberry Hill en estilo gótico e introduce al mismo tiempo con *El castillo de Otranto* la moda del género novelesco medieval., no es otra cosa que un espíritu romántico; pero sigue reconociendo, cuando se trata del gran arte representativo, el ideal clásico tradicional. Incluso si sus experiencias con los temas de la Edad Media son simplemente la expresión de un afán de novedades, como se ha afirmado con razón[72], la orientación romántica del gusto de estas experiencias no es por eso menos significativa como síntoma de la época.

En el caso de movimientos intelectuales como el romántico es casi imposible establecer un comienzo definido; frecuentemente proceden de tendencias que surgen súbitamente y por falta de eco oportuno deben set abandonadas de nuevo; en una palabra, se Limitan a tentativas individuales sin especial relieve sociológico. Fenómenos estilísticos «románticos» hay ya en el siglo XVII, y en la primera mitad del siglo XVIII los encontramos por todas partes. Pero de un movimiento romántico en el sentido preciso de la palabra ciertamente que apenas si puede hablarse antes de la aparición de Richardson. Las características esenciales del estilo aparecen en él por primera vez perfectamente combinadas. Richardson encuentra una fórmula tan afortunada para la nueva dirección del gusto que toda la literatura romántica, con su subjetivismo y su sentimentalismo, parece proceder de él. De cualquier manera, nunca un artista de tal mediocridad ha ejercido una influencia tan profunda y duradera; en otras palabras, la significación histórica de un artista nunca ha tenido motivos tan completamente ajenos a su propio genio artístico. La razón decisiva para la influencia de Richardson estuvo en el hecho de que fue el primero que convirtió al nuevo hombre de la burguesía, con su vida privada, viviendo en el marco de su vida doméstica, absorbido por sus problemas familiares y ajeno a ficticias aventuras y maravillas, en centro de una obra literaria. Son historias de vulgar gente burguesa, y no de héroes ni de pícaros las que cuenta, y lo que se relaciona con ellos son simples e íntimos conflictos cordiales, y no hechos patéticos heroicos. Richardson renuncia al amontonamiento de episodios fantásticos y abigarrados y se concentra por completo en el drama psicológico de sus héroes. Es una fábula sutil la que compone el material épico de sus novelas, un mero pretexto para el análisis de sentimientos y el examen de las conciencias. Sus personajes son completamente románticos, pero, sin embargo, están libres de todo rasgo novelesco y picaresco[73]. Él es también el primero que no crea ya tipos completamente definidos; muestra el simple flujo y reflujo de los sentimientos y las pasiones, y los caracteres en cuanto que tales le son realmente indiferentes.

Con la reducción del mundo de la novela a la modesta y frecuentemente idílica existencia privada de la clase media, con la limitación de los temas a los simples y grandes sucesos fundamentales de la vida familiar, con la preferencia por los humildes y vulgares destinos y caracteres, en suma, con el aburguesamiento y reducción de la novela a las escenas familiares, ésta se hace cada vez más ética en sus propósitos. Pero este proceso está en conexión no sólo con el cambio en la composición del público lector y con el

ingreso de la clase media en la literatura, sino también con la «repuritanización» general de la sociedad inglesa, que se realiza completamente a mediados de siglo y amplía esencialmente el público de la nueva literatura[74]. El propósito principal de los relatos familiares y de costumbres es didáctico, y las novelas de Richardson no son fundamentalmente otra cosa que tratados morales en forma de emocionantes historias de amor. El autor asume el papel de consejero espiritual, discute los grandes problemas de la vida, impele al lector a examinarse a sí mismo, aclara sus dudas y está a su lado con paternal consejo. Se Le ha llamado con razón un «confesor protestante», y no en vano sus libros eran recomendados desde el púlpito. Su influencia sólo puede comprenderse si no se pierde de vista su doble función de literatura de distracción y de edificación, y si se piensa que, como lectura familiar de la clase media, no sólo satisfacía una nueva necesidad sino que eliminaba otra vieja, y desplazaba la lectura de La Biblia y de Bunyan[75]. Es difícil explicar hoy, en la época de una literatura apoyada desde hace mucho tiempo en el subjetivismo, lo que en estas novelas podía fascinar y conmover a los contemporáneos; pero no debe olvidarse que no había todavía en la Literatura del tiempo nada comparable a la intimidad y al nervioso sentimentalismo de sus descripciones de sentimientos. Su expresionismo producía el efecto de una revelación, y la franqueza con que se ponían al desnudo sus personajes parecía ser insuperable, con todo lo artificioso y forzado que pueda parecemos hoy el tono de estas confesiones. Sin embargo, entonces era un tono nuevo, un tono procedente de lo profundo de un alma cristiana, que se ha vuelto insegura en la lucha de la vida y busca un nuevo apoyo. La burguesía captó en seguida el significado de la nueva psicología, y comprendió que en la intensidad sentimental y en la intimidad de estas novelas se expresaban sus cualidades más propias. Se dio cuenta de que una cultura específicamente burguesa podía surgir sólo de aquí, y enjuició las novelas de Richardson no según los criterios del gusto tradicional, sino exclusivamente según los principios de la ideología burguesa. Desarrolló, de acuerdo con su naturaleza social, una nueva escala de valores estéticos, sobre todo los de la verdad subjetiva, los de la sensibilidad y la intimidad, y fundamentó con ellos la estética del moderno lirismo. Pero también las clases superiores eran conscientes de la significación social de esta literatura de confesión, y repudiaban en primer lugar con displicencia su plebeyo exhibicionismo. Horace Walpole llamaba a las novelas de Richardson sosas historias de desgracias que describían la vida como vista por un librero o por un predicador metodista. Voltaire no decía nada con respecto a Richardson, e incluso un D’Alembert se manifiesta en relación con él muy reservado. La buena sociedad no adopta la subjetiva concepción artística del romanticismo hasta que su origen social no se ha desdibujado y su función social no ha cambiado parcialmente.

Tan extraña como el subjetivismo es a las clases superiores la moral del éxito de Richardson. Sus recomendaciones y admoniciones, que enseñan a la burguesía ambiciosa el camino del triunfo, forman un catecismo de virtudes del que la aristocracia y la alta burguesía no quieren saber nada. Es la moral del aprendiz aplicado, que se casa con la hija

de su maestro, como lo ha retratado Hogarth, o la doncella virtuosa con la que finalmente se casa su señor, como el mismo Richardson lo ha descrito, introduciendo con él uno de los temas más populares de la nueva literatura. *Pamela* es el prototipo de todas las modernas historias de soñados anhelos de esta clase. La evolución del tema conduce desde Richardson a las películas de nuestros días, en las que la irresistible secretaria, contrarrestando todos los intentos de seducción, consigue que su jefe petulante se case con ella como manda la ley. Las novelas moralizantes de Richardson contienen el germen del arte más inmoral que haya existido nunca; es decir, en primer lugar, la incitación a aquellas fantasías del deseo en las que la decencia es simplemente un medio para un fin, y, en segundo lugar, la inducción a ocuparse con meras ilusiones en vez de molestarse en la solución de los auténticos problemas de la vida[76]. Ellas muestran también con esto una de las cesuras más importantes ocurridas en la historia de la literatura moderna; hasta ahora, las obras de un autor eran morales o inmorales; en lo sucesivo, los libros que quieren aparecer como morales las más de las veces son sólo moralizantes. El burgués pierde en la lucha contra las clases superiores su inocencia, y, al tener que acentuar su virtud demasiado frecuentemente, se convierte en un hipócrita.

La forma autobiográfica de la novela moderna, bien sea como una narración en primera persona, bien en forma de cartas o de diario, sirve simplemente para realzar su expresionismo y es nada más que un medio de acentuar el cambio de la atención de fuera a dentro. La disminución de la distancia entre el sujeto y el objeto se convierte de ahora en adelante en la meta principal de todo esfuerzo literario. Con la aspiración a esta carencia de distancia psicológica cambian totalmente las relaciones existentes entre el autor, el héroe y el lector. No sólo cambia la relación entre el autor y su público y las figuras de su obra; cambia también la actitud del autor para con estas figuras. El autor hace del lector un confidente, y dirige sus palabras a él en una forma directa, vocativa, por así decirlo. Su tono es apocado, nervioso, reprimido, como si hablase siempre de sí mismo. Se identifica siempre con su héroe y desdibuja los limites entre ficción y realidad. Crea para sí y sus figuras un reino intermedio que tan pronto está alejado del mundo del lector como está confundido con él. La actitud de Balzac para con los personajes de sus novelas, de los que acostumbraba hablar como de amistades personales, tiene aquí, sobre todo, su origen. Richardson se enamora de sus heroínas y derrama amargas lágrimas por su destino; pero también sus lectores hablan y escriben sobre Pamela, Clarisa y Lovelace como si fueran verdaderas personas vivas[77]. Surge una intimidad hasta ahora desconocida entre el público y los héroes de las novelas; el lector no sólo les presta una existencia más amplia de la comprendida en los límites de la obra correspondiente, no sólo les coloca en situaciones que no tienen nada que ver con la obra en sí, sino que les relaciona constantemente con su propia vida, sus propios problemas y proyectos, sus propias esperanzas y desilusiones. Su interés por ellos se vuelve meramente personal, y al fin sólo puede comprenderlos en relación con su propio yo.

Naturalmente, también antes se habían tomado como modelo los héroes de las grandes

novelas caballerescas y de aventuras; eran ideales, es decir idealización de hombres reales e imagen ideal para hombres de carne y hueso. Pero nunca se le había ocurrido al lector ordinario medirse con la medida de ellos y apropiarse de sus privilegios. Los héroes se movían de antemano en una estera distinta que él; eran figuras míticas y tenían, en lo bueno y en lo malo, tamaño sobrehumano. La distancia del símbolo, de la alegoría o de la fábula los separaba del mundo del lector e impedía un contacto demasiado inmediato con ellos. Ahora, por el contrario, al lector le parece que el héroe de la novela está consumando simplemente su vida incompleta —la del lector— y realizando las posibilidades desaprovechadas por éste. ¡Quién no ha estado alguna vez a punto de vivir una novela y de convertirse un poco en héroe novelesco! De semejantes ilusiones deduce el lector su derecho a colocarse a la misma altura de los héroes y a reclamar para sí su excepcionalidad, su extraterritorialidad en la vida. Richardson invita al lector, ni más ni menos, a colocarse en el lugar del héroe de la novela, a hacer novelesca su existencia, y le anima a evadirse del cumplimiento de los deberes de la nada romántica vida cotidiana. El autor y el lector se convierten de este modo en los actores principales de la novela; coquetean constantemente el uno con el otro y mantienen entre sí una relación ilegal en la que se han quebrantado las reglas del juego. El autor habla desde el proscenio al público y los lectores le encuentran frecuentemente más interesante que sus personajes. Disfrutan con sus observaciones personales, sus reflexiones, sus «acotaciones escénicas», y no toman a mal que un Sterne, por ejemplo, preocupado por sus glosas marginales, no pase al relato propiamente dicho.

Tanto para el autor como para el público, la obra es sobre todo expresión de una situación espiritual cuyo mérito estriba en la cualidad inmediata y personal de las experiencias descritas. El lector se conmueve sólo por lo que se le presenta como suceso excitante, convertido en experiencia interior, envolviendo el destino de un individuo. La obra, para impresionar, debe ser un drama continuo, homogéneo, completo, que a su vez se compone de pequeños «dramas», poseedor cada uno de su propio efecto final. Una obra eficaz debe desarrollarse en un continuo crescendo, de ingeniosidad en ingeniosidad, de cumbre en cumbre. De aquí la pesadez, el carácter forzado y a veces convulsivo de la expresión que caracteriza las creaciones del arte y la literatura modernos. Todo se dirige en ellas a un efecto inmediato, todo persigue la sorpresa y la estupefacción. Se quiere la novedad por la novedad misma; se busca lo ingenioso y lo extraordinario porque es un estímulo para los nervios. De esta necesidad surgen las primeras historias terroríficas y las primeras novelas «históricas», con su atmósfera misteriosa llena del falso *pathos* de la historia. Todo esto significa un descenso de nivel y anuncia el principio de una decadencia. La cultura artística del siglo XIX es en muchos aspectos superior a la del XVIII, pero muestra un defecto desconocido en tiempos del rococó; carece de los criterios estéticos seguros y equilibrados, aunque no siempre flexibles, del arte cortesano. Naturalmente, antes del movimiento romántico había ya producciones artísticas débiles e insignificantes, pero todo lo que no era mero diletantismo tenía un cierto nivel, y ni

surgían obras literarias que tuvieran algo en común con la psicología barata y el sentimentalismo cursi de la literatura amena posterior, ni obras de las artes plásticas afectadas de la falta de gusto del neogótico. Estos fenómenos no entran en escena sino con el paso de la dirección intelectual de los estratos superiores a La clase media, aunque no siempre surgen en las clases inferiores.

Por otra parte, en el enjuiciamiento de un cambio como el presente Los criterios de mero gusto demuestran ser demasiado estrechos y estériles para subsistir. El «buen gusto» es no sólo un concepto histórico y sociológicamente relativo; también como categoría de valoración estética tiene una vigencia Limitada. Las Lágrimas que se derraman en el siglo XVIII ante las novelas, las obras de teatro y las composiciones musicales son no solamente signo de un cambio de gusto y de un desplazamiento del valor desde lo exquisito y lo discreto hacia lo drástico y lo llamativo, sino que significan al mismo tiempo el comienzo de una nueva fase en la evolución de aquella sensibilidad occidental cuyo primer triunfo fue el gótico y cuyo punto culminante será el arte del siglo XIX. Este cambio significa una ruptura con el pasado mucho más radical que la misma Ilustración, la cual, efectivamente, representa solamente la continuación y el perfeccionamiento de una evolución en marcha desde finales de la Edad Media. Frente a un fenómeno como el comienzo de esta nueva cultura del sentimiento, que conduce a un concepto completamente nuevo de lo poético, caen los meros criterios de gusto. «La poésie veut quelque chose d'énorme et sauvage», dice ya Diderot[78], y aunque este salvajismo y esta audacia no se realizan inmediatamente, sin embargo están ante los ojos del poeta como ideal artístico, como exigencia imperativa de conmover, de subyugar, de trastornar y desgarrar los corazones. El «mal gusto» del prerromanticismo constituye el origen de una evolución que en parte corresponde a lo más valioso del arte del siglo XIX. La impetuosidad de Balzac, la complejidad de Stendhal, la sensibilidad de Baudelaire son incomprensibles sin ella, lo mismo que el sensualismo de Wagner, el espiritualismo de Dostoievski y la neurastenia de Proust.

Las tendencias románticas que aparecen en Richardson recibieron por vez primera de manos de Rousseau categoría europea y forma universalmente válida y de aplicación general. El irracionalismo, que pudo imponerse en Inglaterra sólo poco a poco, alcanzó más amplia difusión en los demás países por medio de un suizo al que Madame de Staël calificaba con toda razón de representante del espíritu nórdico, es decir alemán, en la literatura francesa. Las naciones del Occidente europeo estaban tan profundamente impregnadas de las ideas de la Ilustración, de su racionalismo y de su materialismo, que el movimiento sentimentalista y espiritualista tropezó en ellas al principio con una enérgica oposición, e incluso en hombres como Fielding, que después de todo representaba a la misma clase media que Richardson, encontró un implacable enemigo. Rousseau se acercó a los problemas de su tiempo con muchos menos prejuicios que los representantes intelectuales del Occidente ilustrado. El no sólo pertenecía a la pequeña burguesía relativamente desprovista de tradición, sino que era también un desarraigado que nunca se

había sentido ligado a los convencionalismos de esta clase social. Estos convencionalismos eran además, en Suiza, más independientes de la vida cortesana y menos influida por la aristocracia, más elásticos que en Francia o en Inglaterra. El emocionalismo, que en Richardson y en los otros representantes del prerromanticismo inglés no siempre estaba dirigido contra la cultura racionalista de la Ilustración, y en el que la oposición a ella a menudo era sólo latente, tomo en Rousseau el carácter de una abierta rebelión. Su «¡Volvamos a la naturaleza» tenía en último término un único motivo: fortalecer la oposición contra una evolución que había conducido a la desigualdad social. Se volvía contra la razón porque en el desarrollo de la inteligencia veía también el del proceso de segregación social.

El primitivismo rousseauniano era sólo una variante del ideal arcádico y una forma de aquellos sueños de redención que se encuentran en todos los tiempos de culturas gastadas[79], pero en Rousseau, «el malestar en la cultura», que habían sentido antes que él muchas generaciones, se hizo consciente por primera vez, y él fue el primero en desarrollar, a partir de este fastidio de la cultura, una filosofía de la historia. La verdadera originalidad de Rousseau consiste en su tesis, monstruosa para el humanismo de la Ilustración, de que el hombre civilizado es un fenómeno de degeneración, de que toda la historia de la civilización es una traición al destino original de la humanidad, y de que también la doctrina fundamental de la Ilustración, la fe en el progreso, demuestra, en una consideración más detallada, ser una superstición. Semejante subversión de valores podía surgir solamente en un cambio radical de la orientación social, y sólo así puede explicarse el hecho de que las clases representadas por Rousseau no consideren ya posible combatir la artificiosidad y el convencionalismo de la cultura cortesana con los medios de la Ilustración y busquen armas que no procedan del arsenal intelectual de sus enemigos. En la crítica que Rousseau hace de la cultura del rococó y de la Ilustración, en el desenmascaramiento de su formalismo mecánico y frecuentemente sin alma, al que él opone la idea de la espontaneidad y de lo orgánico, no se expresaba sólo, sin embargo, la conciencia de la crisis cultural en que se encontraba Occidente ya desde la decadencia de la unidad cristiana medieval, sino también el concepto moderno de la cultura en general, que implicaba el antagonismo de espíritu y forma, de espontaneidad y tradición, de naturaleza e historia. El descubrimiento de esa tensión es la hazaña de Rousseau, que hace época. El peligro de su enseñanza, sin embargo, consistía en que, en su actitud decidida en favor de la vida y contra la historia, con su fuga hacia el estado de naturaleza, que no era otra cosa que un salto en lo desconocido, preparaba el camino a aquella nebulosa «filosofía de la vida» que, desesperada por la aparente impotencia del pensamiento racional, empujaba al suicidio de la razón.

Las ideas de Rousseau estaban en el aire; él expresaba simplemente lo que muchos de sus contemporáneos sentían; es decir, éstos estaban enfrentados con una disyuntiva y tenían que decidirse por el volterianismo con su racionalidad y su respetabilidad, o por el abandono de las tradiciones históricas y un comienzo nuevo totalmente. La historia de la

gran cultura europea no conoce relación personal alguna de tan profunda significación simbólica como la existente entre Voltaire y Rousseau. Estos dos contemporáneos —aunque no fueran precisamente miembros de la misma generación—, que estaban unidos por infinitos lazos objetivos y personales, que tenían comunes amigos y seguidores, que fueron ambos colaboradores de una empresa literaria tan agudamente perfilada en cuanto a su ideología como la *Encyclopédie*, y pueden ser considerados como los dos precursores más influyentes de la Revolución, estaban en orillas opuestas de la gran divisoria que separaba la Europa moderna, individualista y anárquica, de un mundo en el que los lazos de la vieja cultura formalista no habían sido completamente rotos todavía. El naturalismo de Rousseau significa la negación de todo lo que formaba para Voltaire la quintaesencia de la cultura, sobre todo de las limitaciones del subjetivismo todavía compatible con las reglas de la decencia y el propio decoro. Antes de Rousseau, excepto en ciertas formas de la lírica, un poeta hablaba de sí mismo sólo indirectamente; después de él, el escritor apenas habla de otra cosa que de sí mismo y lo hace de la manera más descarada. Entonces surge por vez primera aquel concepto de la literatura vivida y confidencial, que también para Goethe era decisivo cuando declaraba de sus obras que todas ellas no eran otra cosa que «fragmentos de una gran confesión».

La manía de la autoobservación y de la autoadmiración en literatura, y la idea de que una obra es tanto más verdadera y convincente cuanto más directamente se refleja el autor en ella, forman parte de la herencia espiritual de Rousseau. En los cien o ciento cincuenta años siguientes todo lo que tiene alguna significación en la literatura occidental está bajo el signo de este subjetivismo. No solo Werther, René, Obermann, Adolphe y Jacopo Ortis pertenecen a la herencia de Saint-Preux; también los grandes héroes de la novela posteriores: Lucien de Rubempré de Balzac, Julián Sorel de Stendhal, Frédéric Moreau y Emma Bovary de Flaubert; hasta Pierre de Tolstoi, Marcel de Proust, y Hans Castorp de Thomas Mann proceden de él. Todos ellos sufren la discrepancia entre el sueño y la realidad y son víctimas del conflicto entre sus ilusiones y la vida burguesa práctica y trivial. El tema encuentra vigencia total por vez primera en *Werther*, y hay que figurarse la primera impresión producida por esta nueva conquista para comprender el efecto inaudito de la obra sobre sus contemporáneos, pero la antítesis está contenida ya en forma latente en *La nueva Eloísa*. Ahora el héroe no se enfrenta con antagonistas personales, sino con una necesidad a la que no ve todavía, sin embargo, completamente inanimada y desprovista de inteligibilidad, lo mismo que el héroe de la novela desilusionada posterior, pero a la que no eleva en modo alguno sobre sí, como hace el héroe con el destino que le extermina. Pero sin el pesimismo histórico-filosófico de Rousseau y sin su enseñanza de la depravación del presente, la novela desilusionada del siglo XIX es tan incomprensible como la concepción de la tragedia en Schiller, Kleist y Hebbel.

La profundidad y la extensión de la influencia de Rousseau son inmensas. Es uno de aquellos espíritus que, como Marx y Freud en tiempos más recientes, cambian la ideología de millones de hombres en una misma generación, sin que muchos de ellos los conozcan

siquiera de nombre. A finales del siglo XVIII había pocos pensadores que hubieran permanecido ajenos a la influencia de las ideas de Rousseau. Influencia semejante es posible sólo cuando un escritor es en el más profundo sentido el representante y la expresión de su tiempo. Con Rousseau cobran voz en la literatura por vez primera los más amplios sectores sociales, la pequeña burguesía y la masa informe de los pobres, de los oprimidos y los parias. Es verdad que los «filósofos» de la Ilustración adoptaban con frecuencia el partido del pueblo, pero aparecían simplemente como sus intercesores y protectores. Rousseau es el primero que habla como uno de los del pueblo mismo, y que habla también por sí mismo cuando está hablando por el pueblo; no sólo excita a la rebelión, sino que es él mismo un rebelde. Sus predecesores eran reformadores, arbitristas, filántropos; él es el primer auténtico revolucionario. Ellos odiaban el «despotismo», luchaban contra la Iglesia y la religión positiva, se entusiasmaban por Inglaterra y por la libertad, pero llevaban la vida propia de las clases superiores y se sentían componentes de ellas a pesar de sus simparías democráticas; Rousseau, por el contrario, no sólo está al lado de los más pobres y los más bajos, no sólo lucha por la igualdad absoluta, sino que sigue siendo toda su vida el pequeñoburgués que era por nacimiento y el *déclassé* en que las circunstancias de su vida le habían convertido.

Rousseau aprendió a conocer en su juventud la verdadera miseria, que ninguno de los señores «filósofos» conocía por propia experiencia, y continuó llevando después la vida de un hombre de los estratos más bajos de la clase media, y alguna vez incluso la de un aldeano. Antes de él, los escritores eran considerados como pertenecientes por sí a los grupos más selectos de la sociedad, por bajo que fuera su origen; por profunda que pudiera ser su simpatía hacia el pueblo, habían tratado más bien de callar su procedencia del pueblo que de exhibirla. Rousseau, por el contrario, acentúa en toda ocasión que él no tiene nada absolutamente en común con las clases superiores. Si esto es simplemente «orgullo plebeyo» y se trata nada más que de un mero resentimiento, puede quedar sin resolver; lo definitivo es que entre Rousseau y sus contrarios no existen simplemente diferencias de mentalidad, sino vitales antagonismos de clase. Voltaire decía de Rousseau que quería hacer que toda la humanidad civilizada se arrastrase de nuevo a cuatro pies, y ésta debió de ser también la opinión de todas las clases superiores educadas y conservadoras. Para ellos Rousseau era no sólo un loco y un charlatán, sino también un peligroso aventurero y un criminal. Voltaire protestaba, sin embargo, no sólo como burgués y acaudalado señor que era, contra el plebeyo sentimentalismo, el entusiasmo vulgar y la falta de comprensión histórica de Rousseau, sino que se irritaba también, como burgués seco, escéptico y erudito de mentalidad realista, contra los abismos del irracionalismo que Rousseau había abierto y que amenazaban tragar todo el edificio de la Ilustración. Cuán grande era efectivamente este peligro y cuán justificados eran los temores de Voltaire, lo muestra el destino de la Ilustración en Alemania. Pero en Francia, Voltaire había subestimado el fruto de su propia influencia; allí no podían ya destruirse las conquistas del racionalismo y del materialismo.

La clasificación sociológica de Rousseau no es nada fácil a pesar de sus genuinos sentimientos democráticos. Las relaciones sociales son ya tan complicadas que la actitud subjetiva no es siempre, ni exclusivamente, decisiva cuando se trata del papel de un escritor en el proceso social. El racionalismo de Voltaire manifiesta ser en muchos aspectos más progresista y fecundo que el irracionalismo de Rousseau. Es cierto que éste adopta un punto de vista más radical que los enciclopedistas, y representa políticamente a círculos sociales más amplios no sólo que Voltaire, sino incluso que Diderot, pero en sus opiniones religiosas y morales es más retrógrado que ellos [80]. Y así como su sentimentalismo es profundamente burgués y plebeyo, pero su irracionalismo es reaccionario, su filosofía moral contiene también una íntima contradicción: tiene, de una parte, rasgos fuertemente plebeyos, pero implica, por otra, el germen de un nuevo aristocratismo. El concepto del «alma bella» presupone en parte la completa disolución de la χαλοχάγαθία e implica la plena interiorización de todos los valores humanos, pero en parte trae consigo una aplicación de los criterios estéticos a la moral y está en conexión con la consideración de los valores morales como don de la naturaleza. Significa el reconocimiento de una aristocracia espiritual a la que todos tienen derecho de herencia por naturaleza, pero en la que en lugar de los irracionales derechos de sangre aparece una genialidad moral igualmente irracional. El camino de la «belleza interior» de Roussesu conduce de una parte a caracteres como el Myschkin de Dostoievski, que es un santo en figura de epiléptico y de idiota, y por otro lado al ideal de la perfección moral individual, que está por encima de toda responsabilidad social y de toda utilidad para la sociedad. Goethe, el olímpico, que no piensa en otra cosa que en su perfección interior, es un rousseauniano, lo mismo que lo era el joven librepensador, opuesto revolucionariamente a toda convención, que escribió *Werther*.

El cambio de estilo que se realiza en la literatura con el prerromanticismo inglés y la obra de Rousseau —la sustitución de las formas objetivas, normativas, por otras más subjetivas e independientes— se expresa también del modo más expresivo en la música, que se convierte ahora por vez primera en un arte históricamente representativo e influyente. En ningún género de arte surge el cambio con tanta brusquedad y violencia como aquí, donde los contemporáneos hablan ya de una «gran catástrofe»[81]. El agudo conflicto entre Johann Sebastian Bach y sus inmediatos seguidores, sobre todo la forma despiadada en que la generación joven se burla de su anticuada forma fugada, refleja no sólo el cambio estilístico del patético y convencional Barroco tardío al íntimo romanticismo temprano, sino también el tránsito de una técnica de composición por yuxtaposición fundamentalmente medieval, que las demás artes habían superado en el Renacimiento, a una forma emocionalmente homogénea, concentrada y que se desarrolla de un modo dramático. No sólo Bach personalmente era un artista conservador; toda la música de su tiempo, juzgada con el criterio de las otras artes, aparece rezagada. Los sucesores inmediatos de Bach podían ya calificar con razón de «escolástico» el estilo del maestro, pues con todo lo profundamente sentido que es este estilo, y a menudo

conmovedor por su profundidad de sentimiento, a los representantes de la nueva dirección subjetivista tenían que parecerles anticuados la forma rígida y solemne, el contrapunto escolar y detallista y toda la técnica expresiva impersonalmente convencional de las composiciones de Bach, pues tomaban como medida su propio criterio de la sencillez, La inmediatez y la intimidad.

Lo esencial para ellos, como para los defensores del romanticismo literario, era la representación de una efusión del sentimiento como proceso homogéneo, con una intensificación gradual y un punto culminante, a ser posible con un conflicto y una solución, en contraste con la descripción de un sentimiento constante desplegándose regularmente por toda la pieza[82]. Sus sentimientos no eran ni más profundos ni más intensos que los de sus predecesores; ocurría sólo que ellos los tomaban más en serio y querían hacerlos aparecer más importantes, y por esta razón los dramatizaban. Esta tendencia a la dramatización diferenciaba las nuevas formas cíclicas de la canción y de la sonata, de los viejos tipos secuenciales de la fuga, el pasacalle, la chacona y las otras formas basadas en la imitación y la *suite*[83]. La música anterior producía la impresión de comedida y templada, como consecuencia del tratamiento regular del contenido emocional, y, en cambio, la música moderna, con sus constantes elevaciones y caídas, su tensión y aflojamiento, su exposición y desarrollo, daba intrínsecamente la impresión de inquietante y excitante. La «dramática» técnica expresiva, tendente a un sugestivo efecto final, tiene sobre todo su explicación en el hecho de que el compositor se encontraba situado frente a un público cuya atención tenía que despertar y cautivar con medios más efectivos que los usados para el público anterior. Simplemente por miedo a perder el contacto con sus oyentes desarrollaba la composición musical en una serie de impulsos constantemente nuevos y ascendía de una intensidad expresiva a otra.

Hasta el siglo XVIII toda música era más o menos música escrita para una ocasión específica; estaba compuesta por encargo de un príncipe, de la Iglesia o del concejo de la ciudad, y tenía como fin entretener a una sociedad cortesana, solemnizar la devoción de las funciones Litúrgicas o elevar el esplendor de las solemnidades públicas. Los compositores eran músicos cortesanos, compositores religiosos o músicos del concejo; su actividad artística se limitaba al cumplimiento de los deberes anejos a su cargo; probablemente rara vez se les ocurre componer algo por cuenta propia, sin que se les haya encargado. Fuera de la iglesia, de las fiestas y de los bailes, los ciudadanos tenían rara vez ocasión de oír música. Sólo excepcionalmente podían asistir a las actuaciones de las orquestas al servicio de la nobleza y de la corte. A mediados del siglo XVIII comenzó a sentirse esto como una falta y se fundaron en las ciudades sociedades de conciertos[84]. A cargo de los *collegia musica*, originalmente privados, se desarrollaron conciertos públicos, y, con ellos, una vida musical propiamente burguesa. Las sociedades musicales alquilaban salas cada vez más grandes y daban, mediante pago, conciertos para auditorios que iban en constante aumento[85]. De este modo se crea también un mercado libre para la producción musical, que corresponde al mercado literario con sus periódicos, revistas e imprentas.

Pero mientras que la literatura, lo mismo que la pintura por su parte, se habían independizado tiempo atrás de la utilización práctica inmediata de su producción, la música sigue siendo hasta finales del siglo XVII música exclusivamente de encargo. No hay antes de esa fecha música espontánea; meros conciertos musicales cuyo único propósito fuera la expresión del sentimiento no los hay hasta el siglo XVIII. El auditorio de los conciertos públicos se distinguía en varios puntos fundamentales de los oyentes habituales de las audiciones musicales cortesanas: tenía menos práctica en el juicio de las obras musicales; era un público que pagaba sus conciertos cada vez, y, por lo tanto, un público que había que conquistar y satisfacer constantemente; se reunía única y exclusivamente para disfrutar de la música como tal música, es decir sin conexión con propósito alguno, como ocurría en la Iglesia, en el baile, en las solemnidades ciudadanas o incluso en los ambientes sociales de los conciertos cortesanos. Estas peculiaridades del nuevo público de concierto trajeron sobre todo aquella lucha por el éxito cuyos medios eran la agudización, el refuerzo y la concentración de los efectos, y que finalmente condicionó el estilo recargado, tendente a la constante intensificación de la expresión, que caracterizó la música del siglo XIX.

La burguesía se convierte en principal cliente de la música, y la música pasa a ser el arte favorito de la burguesía, la forma en que su vida emocional puede encontrar expresión de manera más inmediata y sin cortapisas. Pero mientras que la música, de ser un arte con propósito definido pasa a ser un arte para la libre expresión de sentimientos, los músicos comienzan no sólo a sentir aversión contra toda música ocasional y de encargo, sino a renunciar generalmente a componer por oficio. Karl Philipp Emanuel Bach consideraba ya como mejores las obras que había escrito para sí mismo. Se anuncia con esto un conflicto de conciencia y una crisis donde antes no parecía haber ni siquiera una antítesis. El ejemplo más conocido y extremo del conflicto a que conduce el nuevo subjetivismo es la desavenencia de Mozart con su protector, el arzobispo de Salzburgo. Nada caracteriza mejor la oposición existente ahora entre los músicos oficiales y los artistas libremente creadores que la diferenciación entre el virtuoso y el compositor, y entre el vulgar miembro de la orquesta y el director. La evolución se consuma de manera inusitadamente rápida, y es sorprendente que la falta de dominio completo, incluso de un solo instrumento, tan característica de los compositores modernos, sea evidente ya en Haydn [86].

Pero la aparición del público burgués de conciertos no sólo cambia el carácter de los medios de expresión musical y la situación social del compositor, sino que da una nueva dirección a La creación musical y una nueva significación a cada una de las obras en la producción total de los distintos compositores. La diferencia fundamental entre componer para un noble señor o un protector directo en general y crear para el anónimo público de concierto consiste en que la obra encargada está destinada la mayoría de las veces a una sola y única ejecución, mientras las obras de concierto, por el contrario, están escritas para ser interpretadas tantas veces como sea posible. Esto explica no sólo el gran cuidado con

que tales obras están compuestas habitualmente, sino también la forma infinitamente más pretenciosa en que el compositor las presenta. Ahora que existe la posibilidad de crear obras que no caigan tan rápidamente víctima del olvido como los antiguos trabajos de encargo, el compositor quiere crear obras inmortales. Haydn componía ya más cuidadosa y lentamente que sus predecesores. Pero compone todavía unas cien sinfonías; Mozart escribe solamente la mitad, y Beethoven nada más que nueve. El cambio definitivo de la composición objetiva y por encargo a la confesión personal musical está entre Mozart y Beethoven, o, con más precisión, en el comienzo de la madurez de Beethoven inmediatamente antes de *Heroica*, en un momento por tanto en que la organización de conciertos estaba completamente desarrollada, y el comercio musical, que gana terreno con la necesidad de la repetida ejecución de las obras, constituye la fuente principal de ingresos para el compositor. En Beethoven, a partir de este momento, toda gran obra es no sólo la expresión de una nueva idea, sino también una fase nueva en la evolución del artista. Semejante evolución puede también comprobarse en Mozart, naturalmente, pero en él las premisas de una nueva sinfonía no siempre pueden ser consideradas como una fase nueva de su evolución artística; él escribe una nueva sinfonía si tiene aplicación para ella o si se le ocurre algo nuevo, pero esta novedad no necesita ser en modo alguno diferente del estilo de sus anteriores ideas sinfónicas. Arte y artesanía, que todavía no están completamente separados en él, son en Beethoven completamente distintos, y la idea de la obra de arte inconfundible, única, irrepetible, adquiere en la música una realización más pura todavía que en la pintura, aunque esta última, en cambio, se había independizado ya hacía siglos de la artesanía. En literatura, ciertamente, la emancipación de los propósitos artísticos frente a las tareas prácticas se había realizado ya completamente en tiempos de Beethoven y de manera tan natural que Goethe podía afirmar con cierto orgullo de entendido y artesano que toda su poesía había sido de circunstancias. Beethoven, que era todavía discípulo directo de Haydn, servidor de un príncipe, no hubiera podido sentirse tan orgulloso a este respecto.

3

EL ORIGEN DEL DRAMA BURGUÉS

La novela burguesa de costumbres y de familia representaba una innovación completa frente a la novela heroica, pastoril y picaresca que había dominado la literatura amena hasta la mitad del siglo XVIII, pero no se oponía en modo alguno a la vieja literatura de un modo tan consciente y metódico como el drama burgués, que había surgido de la oposición sistemática a la tragedia clásica y se convirtió en portavoz de la burguesía revolucionaria. La mera existencia de un drama elevado cuyos protagonistas eran personas burguesas expresaba la pretensión de la burguesía de ser tomada tan en serio como la nobleza, de la que habían surgido los héroes de la tragedia. El drama burgués significaba de antemano la relativización y depreciación de las virtudes heroicas aristocráticas, y era en sí una propaganda de la moral burguesa y de la igualdad de derechos reclamada por la burguesía. En su nacimiento, a partir de la conciencia de clase burguesa estaba decidida toda su historia. Es verdad que el drama que tenía su origen en un conflicto social no representaba en modo alguno la primera y única forma, pero era el primer ejemplo de un drama que hacía de este conflicto su objeto directo y se colocaba abiertamente al servicio de una lucha de clases. El teatro había hecho siempre propaganda de la ideología de la clase que lo sostenía económicamente, pero los conflictos de clase constituían hasta ahora siempre el contenido latente de sus creaciones, mas no el contenido explícito. Nadie decía, por ejemplo: «¡Oh, vosotros, aristócratas atenienses; los preceptos de vuestra mora! de estirpe están en oposición a los fundamentos de nuestro Estado democrático; vuestros héroes son no sólo fratricidas y matricidas, son también reos de alta traición!» O también: «¡Oh, vosotros, barones ingleses; vuestras costumbres desconsideradas amenazan la paz de nuestras industriosas ciudades, vuestros pretendientes a la Corona y vuestros rebeldes no son otra cosa que terribles criminales!» O también: «¡Oh, vosotros, tenderos parisinos, usureros y leguleyos, sabed que si nosotros, la nobleza francesa, perecemos, perece con nosotros todo un mundo que es demasiado bueno para comprometerse con vosotros!» Ahora, en cambio, se dicen con toda franqueza cosas como ésta: «Nosotros, respetables burgueses, no queremos ni podemos vivir en un mundo que domináis vosotros, parásitos, e incluso si nosotros tenemos que perecer, nuestros hijos vencerán y vivirán.»

El nuevo drama, como consecuencia de su carácter polémico y programático, tenía ya desde el principio que enfrentarse con una problemática desconocida para las viejas formas del drama. Pues aunque también éstas eran «tendenciosas», no daban lugar a obras de tesis. Una de las peculiaridades de la forma dramática es que, en virtud de su naturaleza dialéctica, se presta precisamente a la polémica; sin embargo, la «objetividad» prohíbe al dramaturgo todo partidismo público. En ninguna forma del arte ha sido tan discutida como en ésta la licitud de la propaganda. Pero el problema surgió realmente cuando la

Ilustración convirtió la escena en un púlpito laico y en una tribuna, y renunció en la práctica completamente al «desinterés» kantiano del arte. Sólo una época que creía tan firmemente como ésta en la educabilidad y perfeccionamiento del hombre podía llegar a un arte puramente tendencioso; cualquiera otra hubiera dudado de la eficacia de una moral tan directamente predicada. Sin embargo, la verdadera diferencia entre el drama burgués y el preburgués no estaba precisamente en que la tendencia político-social que antes se disimulaba se exprese ahora abiertamente, sino en la circunstancia de que la lucha dramática se sostenga ahora, en vez de entre individuos aislados, entre héroes e instituciones, y de que el héroe, que era por lo demás representante de un grupo social, luche contra fuerzas anónimas y deba formular su punto de vista como una idea abstracta, como una acusación contra el orden social existente. Los largos discursos y acusaciones comienzan ahora habitualmente con un «vosotros» en vez de con un «tú».. «¿Qué son vuestras leyes, de las que hacéis alarde —declama Lillo—, sino la prudencia del loco y el valor del cobarde, el instrumento y la pantalla de todas vuestras villanías? Con ellas castigáis en otros lo que vosotros mismos y nadie más que vosotros hace, o hubierais hecho si hubierais estado en sus circunstancias; juzgáis a un pobre porque ha robado, y vosotros hubierais sido también ladrones si fuerais pobres»[87]. Así no se había hablado nunca todavía en un drama serio. Pero Mercier va todavía más allá: «Soy pobre porque hay demasiados ricos», dice uno de sus personajes. Este es casi ya el tono de Gerhart Hauptmann. Pero, a pesar de ello, el drama burgués del siglo XVIII implica en sí tan poco los criterios de un teatro popular como el drama proletario del XIX; uno y otro son resultado de una evolución que ha perdido la conexión con el pueblo hace mucho tiempo y se apoya en convencionalismos teatrales que tienen su origen en el clasicismo.

En Francia, el teatro popular, que podía exhibir obras como *Maître Pathelin*, había sido completamente desplazado de la literatura por el teatro cortesano; las obras bíblico-históricas y la farsa fueron sustituidas por la alta tragedia y por la comedia estilizada e intelectualizada. No sabemos con precisión lo que había sobrevivido de la vieja tradición medieval en la escena popular en provincias en tiempos del drama clásico, pero en los teatros literarios de la capital y de la corte apenas si se había conservado de ella otra cosa que lo que contenían las obras de Moliere. El drama evolucionó hacia un género literario en el que los ideales de la sociedad cortesana al servicio de la monarquía absoluta encontraron expresión del modo más directo y más impresionante. Se convirtió en un género poético representativo porque se prestaba a ser ofrecido en un impresionante ambiente social, y las representaciones teatrales ofrecían una oportunidad especial para desplegar la grandeza y esplendor de la monarquía. Sus temas se tornaron símbolo de una vida heroico-feudal, basada en la idea de la autoridad, del servicio y de la lealtad, y sus héroes se convirtieron en idealización de una clase social que, gracias a su despreocupación de los cuidados triviales de la vida cotidiana, podía ver en este servicio y en esta lealtad los más altos ideales éticos. Todos aquellos que no estaban en condiciones de dedicarse al culto de estos ideales fueron considerados como una especie del género

humano cuya existencia estaba fuera de los límites de la dignidad dramática. La tendencia al absolutismo y la aspiración a hacer la cultura cortesana más exclusiva y más semejante al modelo francés condujeron también en Inglaterra al desplazamiento del teatro popular, que hacia finales del siglo XVI estaba todavía completamente fundido con la literatura de las clases superiores. También aquí se limitaron de manera progresiva los dramaturgos desde el reinado de Carlos I a producir para el teatro de la corte y de las clases superiores, de manera que la tradición popular del período isabelino se había perdido muy pronto. Cuando los puritanos procedieron a la clausura de los teatros, el drama inglés estaba ya en decadencia[88].

El azar había sido considerado siempre como uno de los elementos esenciales de la tragedia, y hasta el siglo XVIII todo crítico dramático estaba de acuerdo en que el revés de la fortuna era más impresionante cuanto más alta era la posición desde la que el héroe caía. En una época como la del absolutismo del siglo XVII este sentimiento debió ser especialmente fuerte, y así incluso la poética del Barroco define la tragedia simplemente como un género cuyos héroes son príncipes, generales y altas personalidades similares. Con todo lo pedante que pueda parecemos hoy esta definición, comprende un rasgo esencial de la tragedia e incluso señala tal vez el origen de los acontecimientos trágicos. En consecuencia, fue efectivamente un cambio definitivo el que en el siglo XVIII convirtió al burgués ordinario en protagonista de una acción dramática seria y significativa y le hizo aparecer víctima de trágicos destinos y representante de elevadas ideas morales. A nadie se le hubiera ocurrido anteriormente semejante cosa, aunque la afirmación de que el elemento burgués había sido retratado en la vieja escena siempre con finalidad cómica no corresponde en modo alguno a la realidad. Mercier calumnia a Molière cuando le reprocha que quisiera «ridiculizar y humillar» a la burguesía[89]. Moliere caracteriza al burgués en general como honrado, franco, inteligente e incluso agudo, y hace esto la mayoría de las veces con ánimo de atacar a las clases altas[90]. En el viejo drama, sin embargo, nunca se había hecho a un miembro de la clase media portador de un destino elevado y estremecedor ni realizador de un hecho noble y ejemplar. Los creadores del drama burgués se liberan ahora tan absolutamente de esta limitación, y del prejuicio de que el ascenso del burgués a protagonista de la tragedia significa la trivialización del género, que no pueden comprender ya en lo sucesivo el sentido dramático de la elevación social del héroe sobre los hombres vulgares. Juzgan el problema en conjunto desde el lado humano, y piensan que el alto rango del héroe aminora el interés de los espectadores por su destino, ya que un auténtico interés de solidaridad sentimental puede sólo sentirse hacia personas de la misma condición social[91]. Este democrático punto de vista está sugerido ya en la dedicatoria de *The London Merchant*, de Lillo, y los dramaturgos burgueses en su mayoría sé mantienen en esta idea. Naturalmente, tienen que compensar la significación que el héroe de la tragedia antigua poseía por su misma posición social con la profundidad y enriquecimiento del retrato de su carácter, lo que conduce a una sobrecarga psicológica del drama y crea una problemática más amplia de la que conocían los antiguos dramaturgos.

El ideal humano que perseguían los precursores de la nueva literatura burguesa era incompatible con el concepto tradicional de la tragedia y de los héroes trágicos. Por esto aseguraban ellos con cierta insistencia que la era de la tragedia había pasado ya, y calificaban a sus maestros, Corneille y Racine, de meros ensartadores de palabras[92]. Diderot exigía la abolición de las grandes tiradas declamatorias, que consideraba tan insinceras como antinaturales, y Lessing combatía el artificioso estilo de la *tragédie classique* al mismo tiempo que su mendaz carácter clasista. Ahora se descubre por vez primera el valor de la verdad artística como arma en la lucha social. Ahora se es consciente por primera vez de que la reproducción fiel de los hechos conduce por sí misma a la disolución de ios prejuicios sociales y a la abolición de la injusticia, de que aquellos que luchan por la justicia no tienen que temer la verdad en ninguna de sus formas, y de que, en una palabra, existe una cierta concordancia entre la idea de la verdad artística y la de la justicia social. Ahora surgió aquella alianza tan conocida en el siglo XIX entre el radicalismo y el naturalismo, aquella solidaridad que los elementos progresistas sintieron que existía entre ellos y los naturalistas, aunque éstos, como Balzac por ejemplo, políticamente pensaran de manera distinta de ellos.

Diderot formuló ya los principios más importantes de la teoría dramática naturalista. Exige no sólo la motivación natural y psicológicamente correcta de los procesos espirituales, sino también la exactitud de la descripción del ambiente y la fidelidad a la naturaleza en la decoración. Quiere, de acuerdo con el espíritu mismo del naturalismo, que la acción lleve no a grandes efectos escénicos, sino a una serie de cuadros ópticamente expresivos, con lo que parece estar pensando en algo por el estilo de los «cuadros vivos» de Greuze. Desde luego, siente más fuertemente el estímulo sensual de lo visual que el efecto meramente intelectual de la dialéctica dramática. También en el campo de la lingüística y en el de la acústica prefiere los efectos sensuales y naturalmente sonoros. Quisiera restringir la acción a la pantomima, a los gestos y a las representaciones mímicas, y la dicción a exclamaciones e interjecciones. Pero quiere, sobre todo, sustituir el verso, el rígido y pomposo alejandrino, por el lenguaje cotidiano, ni retórico ni patético. Busca, sobre todas las cosas, bajar el tono altisonante de la tragedia clásica y amortiguar su efectismo teatral. La preferencia del drama burgués por lo íntimo, lo directo y lo cordial representa en esto indudablemente el papel principal. La concepción artística burguesa, que ve en la representación de lo inmanente y de lo que se basta a sí mismo el fin verdadero, trata de dar a la escena un carácter cerrado, a manera de microcosmos. Con esta actitud se explica la idea de la imaginaria «cuarta pared», que también fue sugerida en primer lugar por Diderot. La presencia de espectadores en la escena había sido considerada molesta ya con anterioridad, pero Diderot quiere ahora que la obra se represente como si no hubiera delante absolutamente ningún público. Con esto comienza realmente el ilusionismo completo en el teatro, el desplazamiento de los convencionalismos y el encubrimiento de la naturaleza ficticia de la representación.

La tragedia clásica ve al hombre aislado y lo presenta como una entidad espiritual

independiente y autónoma que está en contacto exclusivamente externo con la realidad material, La cual no Le influye en lo íntimo. El drama burgués, por el contrario, lo concibe como parte y función de su ambiente y lo describe como un ser que en vez de dominar la realidad concreta, como ocurría en la tragedia, está dominado y absorbido por esta realidad. El medio ambiente cesa de ser mero fondo y marco y adquiere una participación activa en la conformación del destino humano. Los límites entre mundo interno y externo, espíritu y materia, se hacen borrosos y se desdibujan gradualmente, de manera que al fin toda acción, toda determinación, todo sentimiento contienen algo extraño, externo, material, algo que no tiene su origen en el sujeto y que hace aparecer al hombre como producto de una realidad sin alma ni intelecto. Sólo una sociedad que ha perdido la fe tanto en La necesidad y en la ordenación divina de las diferencias sociales como en su relación con las virtudes y los méritos personales, una sociedad que vive el auge diariamente creciente del poder del dinero y no ve otra cosa en torno a sí sino que los hombres se vuelven lo que las circunstancias los hacen, pero que afirma esta dinámica social porque le debe su encumbramiento o lo espera de ella, solamente una sociedad semejante podía reducir el drama a las categorías de espacio y tiempo reales, y tomar los personajes de su entorno material.

Cuán fuertemente estaban condicionados este materialismo y ese naturalismo por los factores sociales lo muestra de la manera más sorprendente la doctrina de Diderot sobre los caracteres del drama, es decir la teoría de que la posición social de los personajes deba poseer un grado de realismo y relieve más alto que sus hábitos personales y espirituales, y que la cuestión de que uno sea juez o funcionario o comerciante es de mayor importancia que la suma de sus cualidades personales. El núcleo de toda la doctrina lo constituye la hipótesis de que el espectador puede escapar mucho menos a la influencia de un drama si ve representada en la escena su propia ciase social, que debe reconocer de manera normal, que si ve representado su propio carácter, que puede repudiar si quiere hacerlo[93]. En esta necesidad del espectador de identificarse con sus compañeros de ciase tiene su origen verdadero la psicología del drama naturalista, que interpreta a los personajes como fenómenos sociales. Por mucha verdad objetiva que pueda contener semejante interpretación de los personajes, convertida en principio exclusivo, conduce a un falseamiento de los hechos. La suposición de que los hombres y las mujeres son tan sólo seres sociales produce una pintura tan arbitraria de la experiencia como la visión según la cual todo hombre aparece como un individuo único e incomparable. Ambas estilizan y romantizan la realidad. Es indudable, en cambio, que la imagen que una época determinada tiene del hombre está condicionada por las circunstancias sociales, y que la alternativa de representarlo especialmente como personalidad autónoma o como representante de una ciase depende de las circunstancias sociales y de los objetivos políticos de los respectivos portadores de la cultura. Cuando un público desea ver acentuados en la representación del hombre los orígenes sociales y las características de clase, es siempre signo de que esa sociedad ha adquirido conciencia de clase, lo mismo si

se trata de un público aristocrático que burgués. En relación con esto, la cuestión de si el aristócrata es sólo aristócrata y el burgués sólo burgués es completamente indiferente.

La concepción materialista y sociológica del hombre, que le hace aparecer como mera función de su ambiente, condiciona una nueva forma de drama, completamente distinta de la tragedia clásica. No sólo significa la degradación del héroe, sino que hace problemática la posibilidad del drama según el antiguo concepto, pues priva al hombre de su libre autodeterminación y con ello en parte también de la responsabilidad de sus acciones. Porque si su alma no es más que campo de batalla de fuerzas anónimas, ¿qué se le puede imputar a él como hecho verdadero? La valoración moral de las acciones pierde todo sentido o al menos se hace muy dudosa, y la ética del drama se diluye en mera psicología y casuística. Pues en un drama en el que domina la ley natural, y nada más que la ley natural, no puede tratarse más que del análisis de los motivos y de seguir el camino por el que el héroe llega a su acción, Aquí se ventila todo el problema de la culpabilidad trágica. Los fundadores del drama burgués renunciaron a la tragedia para introducir en el drama al hombre cuya culpa es lo contrario de lo trágico, al estar condicionado por la realidad cotidiana; sus sucesores niegan la misma existencia de la culpa para salvar la tragedia. El romanticismo elimina La cuestión de la culpa incluso de su interpretación de la tragedia anterior, y en vez de acusarles de una falta los convierte en una especie de superhombres cuya grandeza se manifiesta en la aceptación de su destino. El héroe de la tragedia romántica vence incluso en la derrota y supera el destino adverso convirtiéndolo en una solución fatal y completamente adecuada de su problema vital. Así vence el Príncipe de Hamburgo, de Kleist, su temor a la muerte, y con esto anula el aparente absurdo y la inadecuación de su suene, can pronto como la decisión sobre su vida está en sus propias manos. Se sentencia a sí mismo a muerte desde que se da cuenta de que es la única solución de la situación en que se encuentra. La aceptación de la inevitabilidad del hado, la presteza e incluso la alegría con que se ofrece, es su victoria en la derrota, la victoria de la libertad sobre la necesidad. El hecho de que al final no renga que morir corresponde a la sublimación y a la espiritualización que la tragedia experimenta. El reconocimiento de la culpa o de lo que queda de la culpa, la lucha victoriosa por escapar de la oscuridad del error y llegar a la clara luz de la razón, es ya la expiación y la compensación del equilibrio alterado. El romanticismo reduce la culpa en la tragedia al capricho del héroe, a su simple voluntad personal y a su existencia individual en rebeldía contra la unidad original de todo lo existente. Según la interpretación que Hebbel da a esta idea, es en dramaturgia completamente igual que el héroe caiga como consecuencia de una acción buena o mala. Esta interpretación romántica de la tragedia, que culmina en la apoteosis del héroe, está infinitamente lejos de los melodramas de Lillo y Diderot, pero hubiera sido inconcebible sin la revisión a que los primeros dramaturgos burgueses sometieron la cuestión de la culpa.

Hebbel era totalmente consciente del peligro que amenazaba a la forma del drama en la ideología burguesa, pero, en contraste con Jos neoclásicos, no desconoció en modo

alguno las nuevas posibilidades dramáticas que contenía la vida burguesa. Las desventajas formales de la transformación psicológica del drama eran obvias. La acción trágica era en los griegos, en Shakespeare y hasta cierto punto en los clásicos franceses, un fenómeno fatídico, inexplicable e irracional; su efecto estremecedor se debía sobre todo a su incomprensibilidad. La nueva motivación psicológica le daba ahora una medida humana, y, como querían los representantes del drama burgués, era más fácil para el público simpatizar con los personajes escénicos. Los adversarios del drama burgués olvidaban, sin embargo, cuando lamentaban la pérdida del terror, de la inmensurabilidad y de la inevitabilidad trágica, que el efecto irracional de la tragedia no se había perdido como consecuencia de la motivación psicológica, sino que la necesidad de semejante motivación se había sentido precisamente cuando el contenido irracional de la tragedia había perdido ya su efecto. El peligro más grande que amenazaba al drama como forma teatral en la motivación psicológica y espiritual era la pérdida de su carácter sensorialmente evidente, abrumadoramente directo y brutalmente realista, sin el que no era posible efecto escénico alguno en el viejo sentido de la palabra. La conformación dramática se hizo cada vez más íntima, más intelectualizada, más ajena al efecto sobre la masa y más correspondiente al goce privado y personal. Sin embargo, no sólo la acción y el proceso escénico, sino también los caracteres, pierden su perfil; se hacen más ricos, pero menos claros; más fieles a la vida, pero menos fácilmente comprensibles; menos inmediatos al espectador y más difícilmente reductibles a un esquema recordable. Pero precisamente en esta dificultad consistía el atractivo especial del nuevo drama, que se alejaba cada vez más del teatro popular y de los grandes grupos sociales.

Los personajes mal delimitados traían consigo oscuros conflictos, situaciones en las que ni los personajes enfrentados ni los problemas vitales en cuestión quedaban bastante claros. Esta falta de claridad estaba condicionada sobre todo por la conciliatoria moral burguesa, psicológicamente comprensiva, que por encima de todo buscaba circunstancias aclaratorias y atenuantes y mantenía el punto de vista del «Todo comprendido, todo perdonado». En el viejo drama dominaba una medida uniforme de valores morales que reconocían también los malvados y los canallas[94]; pero ahora que ha surgido un relativismo ético con la revolución social, el dramaturgo dudaba a menudo entre dos ideologías morales, y dejaba sin resolver el auténtico problema, como, por ejemplo, Goethe, el conflicto entre Tasso y Antonio. La discutibilidad de los motivos y disculpas debilitaba la inevitabilidad del conflicto dramático, pero fortalecía la vivacidad dialéctica, de manera que no se puede mantener en modo alguno que el relativismo ético del drama burgués ha tenido solamente una influencia destructora en las formas dramáticas. La nueva moral burguesa no fue menos fértil dramáticamente que la moral feudal aristocrática de la antigua tragedia. Esta no conocía otros deberes que los de la lealtad al señor feudal y al honor, y ofrecía el espectáculo imponente de conflictos en los que poderosos y violentos personajes se enfurecían consigo mismos y con otros. El drama burgués descubre por su parte los deberes para con la sociedad[95], y describe la lucha por

la libertad y la justicia de hombres que están exteriormente más sujetos, pero que, sin embargo, son internamente libres y animosos; una lucha que es tal vez menos teatral, pero que, no obstante, en sí no es menos dramática de lo que lo era la lucha sangrienta de la tragedia heroica. El resultado de la lucha, sin embargo, no tiene aquí el mismo grado de inevitabilidad que allí, donde la moral simple de la fidelidad feudal y de la caballerosidad heroica no dejaban salida alguna, ni compromiso, ni posibilidad de nadar entre dos aguas. Nada caracteriza mejor la nueva actitud moral que las palabras de Lessing en *Natán el Sabio*: «Ningún hombre debe verse obligado», palabras que, naturalmente, no significan que el hombre esté libre de deberes, sino que es interiormente libre, es decir libre en la elección de sus medios, y que no es responsable de sus acciones más que ante sí mismo. En el antiguo drama se acentuaban los lazos internos; en el nuevo se acentúan los externos; pero éstos, por muy opresivos que sean, dejan curso libre a la acción dramáticamente relevante. «La vieja tragedia descansa en un inevitable deber —dice Goethe en su ensayo *Shakespeare und Kein Ende*—, todo deber es despótico…, la voluntad, por el contrario, es libre… Es el dios de la época… El deber hace a la tragedia grande y fuerte, la voluntad la hace débil y pequeña.» Goethe adopta aquí un punto de vista conservador y valora el drama según el esquema de la antigua inmolación cuasirreligiosa, en lugar de hacerlo según los principios del conflicto de voluntad y conciencia en que el drama se ha convertido; reprocha al drama moderno el que conceda a sus héroes demasiada libertad. Los críticos posteriores caen en el error opuesto y piensan que el determinismo del drama naturalista no plantea la cuestión de la libertad y hace imposible, por tanto, todo conflicto dramático. Ellos no comprenden que, a efectos dramáticos, es totalmente indiferente cuál es el origen de la voluntad, por qué motivos se rige, qué es en ella «espiritual» y qué es «material», con tal que de una manera u otra haya conflicto dramático[96].

Estos críticos consideran, según él principio que oponen a la voluntad del héroe, algo completamente distinto de lo que Goethe había considerado; se trata de dos clases completamente distintas de necesidad. Goethe piensa, al referirse a las antinomias del antiguo drama, en el conflicto entre deber y pasión, lealtad y amor, moderación y presunción, y lamenta que en el drama *moderno* la fuerza de los principios objetivos de orden haya disminuido en comparación con la del subjetivismo. Posteriormente se entiende por necesidad, la mayor parte de las veces, las leyes de la realidad empírica, es decir aquéllas del ámbito físico y social cuya inevitabilidad ha descubierto precisamente el siglo XVIII. En realidad se trata de tres cosas distintas: una voluntad, un deber y una necesidad. La inclinación individual en el drama moderno está frente a dos distintos órdenes objetivos de la realidad; uno ético-normativo y otro físico-fáctico. El idealismo filosófico describe las leyes de la experiencia como meramente accidentales, en contraste con la validez universal de las normas éticas, y, de acuerdo con este idealismo, la moderna teoría neoclásica considera corruptor el predominio en el drama de las condiciones materiales de la existencia. Pero afirmar que la dependencia del héroe de su ámbito

material frustra toda manifestación voluntaria, todo conflicto dramático, todo efecto trágico, y hace por sí misma problemática la posibilidad del drama, no es otra cosa que un prejuicio romántico idealista. El mundo moderno, naturalmente, ofrece a la tragedia, como consecuencia de su moral conciliadora y del sentido no trágico de la vida en la burguesía, menos material que el que le ofrecían las edades anteriores. El público burgués prefiere las obras con un *happy ending* a las grandes tragedias torturantes, y, como Hebbel señala en el prólogo a su *María Magdalena*, no encuentra ninguna diferencia esencial entre trágico y triste. Este público no comprende simplemente que la tristeza no es en sí trágica, y que lo trágico no es necesariamente triste.

El siglo XVIII era aficionado al teatro y fue para la historia del drama un período inusitadamente fértil, pero no fue un período trágico, no fue una época que considerase el problema de la existencia humana en forma de alternativas sin componenda posible. Las grandes épocas de la tragedia son aquéllas en las que se realizan los desplazamientos sociales revolucionarios y una clase dominante pierde súbitamente su poder y su influencia. Los conflictos trágicos giran usualmente en torno a los valores que constituyen la base moral del poder de esta clase, y la ruina del héroe simboliza y transfigura la ruina que amenaza a la clase como conjunto. Tanto la tragedia griega como el drama inglés, español y francés de los siglos XVI y XVII aparecen en tales períodos de crisis y simbolizan el destino trágico de sus aristocracias. El drama heroíza e idealiza su ruina de acuerdo con el concepto del público, que en gran parte se compone ya de miembros de la misma clase que decae. También en el caso del drama shakespeariano, cuyo público no está dominado por esta clase y donde el poeta no está del lado de la clase social amenazada de ruina, la tragedia extrae su inspiración, su concepto del heroísmo y su idea de la necesidad, de la perspectiva que le ofrece el destino de las antiguas clases dominantes. En contraste con estas épocas, los periodos en que impone el tono una clase social que cree en su triunfo definitivo no son favorables para el drama trágico. Su optimismo, su fe en la capacidad de victoria de la razón y de la justicia, impiden el resultado trágico de la complicación dramática o buscan hacer de la necesidad trágica una equivocación trágica. La diferencia entre las tragedias de Shakespeare y de Corneille, de un lado, y las de Lessing y Schiller, de otro, consiste en que en las primeras la ruina del héroe es una sublime necesidad y, en las otras, mera necesidad histórica. No hay orden social imaginable en el que Hamlet o Antonio no tengan que caer inevitablemente en la ruina; pero los héroes de Lessing y Schiller, Sara Sampson y Emilia Galotti, Fernando y Luisa, Carlos y Posa, pueden, por el contrario, ser felices y estar alegres en cualquier otra sociedad y en cualquier otro tiempo, excepto en los suyos propios, es decir en los de sus autores. Una época que considera la infelicidad de los hombres como algo condicionado históricamente, y no la considera como un hado inevitable e irreparable, puede, sin embargo, crear tragedias, incluso importantes, pero en cambio no puede en modo alguno decir en esta forma su palabra última y más profunda. Con todo, puede ser exacto decir que «cada época engendra su propia necesidad y, por lo tanto, su propia tragedia»[97]; sin embargo, el género

representativo de la Ilustración no fue la tragedia, sino la novela. En épocas de tragedia, los representantes de las viejas instituciones combaten el concepto del mundo y las aspiraciones de la nueva generación; y en épocas en que prevalece el drama no trágico, por lo general la generación joven combate las viejas instituciones. El individuo aislado, naturalmente, puede estrellarse contra tales instituciones lo mismo que puede ser exterminado por los representantes de un mundo nuevo. Sin embargo, una clase que cree en su victoria definitiva considerará a sus víctimas como el precio de su victoria, y por el contrario, otra que siente cercano su fin irremisible ve en el destino trágico de sus héroes el signo de la ruina del mundo y de un crepúsculo de los dioses. A la burguesía optimista que cree en la victoria de su causa, los golpes destructores del destino ciego no le ofrecen tranquilidad ni ánimos; sólo las clases en ruina de las épocas trágicas encuentran consuelo en la idea de que en este mundo toda grandeza y toda nobleza están condenadas a la ruina, e iluminan esta ruina con un resplandor transfigurador. Tal vez la filosofía romántica de la tragedia, con su apoteosis del héroe que se ofrece voluntariamente, es ya un signo de la decadencia de la burguesía. En cualquier caso, la burguesía no engendra un drama trágico reconciliado con el destino hasta que no se siente amenazada en su propia existencia; entonces se verá aparecer, como ocurre en las obras de Ibsen, al destino llamando a la puerta, en la figura amenazadora de la juventud triunfante.

La diferencia más importante entre la experiencia trágica del siglo XIX y la de los tiempos anteriores consistió en que la moderna burguesía, en contraste con las antiguas aristocracias, no sólo se sintió amenazada desde fuera. Era una ciase tan diversamente compuesta e integrada por can distintos elementos que parecía llevar implícita la disolución desde sus comienzos. Comprendía no sólo elementos que simpatizaban con los grupos reaccionarios y otros que se sentían solidarizados con el bajo pueblo, sino, sobre todo, también aquella intelectualidad socialmente desarraigada que coqueteaba tan pronto con tas clases superiores como con las inferiores, y que, por ello, representaba en parte las ideas del romanticismo contrarrevolucionario y enemigo de la Ilustración, y en parte luchaba en pro de la revolución permanente. En ambos casos despertaba en la burguesía dudas sobre su propio derecho a la existencia y sobre la duración de su orden social. Surgió un sentido de la vida antiburgués o «supraburgués», una conciencia de que la burguesía había sido infiel a sus ideas originales y de que ahora tenía que vencerse a sí misma y luchar para conquistar un ideal de humanidad universalmente válido. En general, naturalmente, estas tendencias «supraburguesas» tenían un origen antiburgués y antidemocrático. La evolución que hizo que Goethe, Schiller y muchos otros escritores, principalmente en Alemania, pasaran de sus comienzos revolucionarios a su actitud posterior conservadora y frecuentemente antirrevolucionaria, correspondía al movimiento reaccionario de la propia burguesía y a la traición de la burguesía a la Ilustración. Los escritores eran simplemente los portavoces de su público. Pero no era raro el caso de que sublimaran las convicciones reaccionarias de sus lectores, y que, con su conciencia menos desarrollada y con su mayor destreza para fingir, simularan más altos ideales

supraburgueses cuando estaban unidos realmente hasta un nivel pre y antiburgués.

Esta psicología de represión y sublimación trajo consigo a menudo una estructura tan embrollada que las diversas tendencias son con frecuencia apenas diferenciables. Se ha podido establecer que en *Amor y engaño (Kabale und Liebe)*, de Schiller, por ejemplo, se cruzan tres generaciones distintas y, por tanto, tres ideologías: la preburguesa del círculo cortesano, la burguesa de la familia de Luisa, y la «supraburguesa» de Fernando[98]. Pero el mundo supraburgués se diferencia en esta obra del burgués todavía simplemente en su mayor holgura y en su carencia de prejuicios. Las relaciones son ya mucho más complicadas en una obra como *Don Carlos*, donde la filosofía supraburguesa de Posa le hace capaz de comprender a Felipe e incluso hasta de sentir cierta simpatía por el «desgraciado» rey. En una palabra, es cada vez más difícil establecer si la mentalidad «supraburguesa» del dramaturgo corresponde a una ideología progresiva o reaccionaria, y si se trata de una auto-superación de la burguesía o, simplemente, de una deserción. Como quiera que sea, los ataques a la burguesía se convierten en un rasgo característico del drama burgués, y el rebelde contra la moral burguesa y su sentido de la vida, el burlador de los convencionalismos burgueses y de su filisteísmo y su estrechez de miras llega a ser una de sus figuras básicas. Sería extraordinariamente revelador para la enajenación gradual de la literatura frente al poder de la burguesía estudiar la metamorfosis que ha experimentado esta figura desde el *Sturm und Drang* hasta Ibsen y Shaw. Porque no se trata simplemente del estereotipado rebelde contra el orden social establecido, que es uno de los tipos básicos del drama en todos los tiempos, ni de una mera variante de la rebelión contra el que por el momento detenta el poder, que es una de las situaciones dramáticas fundamentales, sino que representa un ataque concreto y consecuente contra la burguesía, contra ios fundamentos de su existencia espiritual y de sus pretensiones de representar una norma ética de validez universal. En suma, nos encontramos ante una forma literaria que, de ser una de las armas más efectivas de la clase media, se convirtió en un instrumento peligroso de su autoenajenamiento y su desmoralización.

4

ALEMANIA Y LA ILUSTRACIÓN

El movimiento romántico del siglo XVIII fue en toda Europa un fenómeno sociológicamente contradictorio. Representaba, de una parte, la continuación y la cumbre de la emancipación de la burguesía iniciada con la Ilustración, siendo por ello la expresión de un emocionalismo y un entusiasmo plebeyos y, por tanto, la antítesis del intelectualismo delicado y discreto de las clases superiores; y, por otra parte, era la reacción de estas mismas clases contra el racionalismo «corruptor» y las tendencias reformadoras de la Ilustración. Este movimiento se desarrolló al principio en los amplios sectores de la clase media, en los que la Ilustración había influido sólo superficialmente, y en aquella parte de la burguesía a la que le parecía que la Ilustración estaba todavía demasiado estrechamente ligada con la vieja cultura clásica; gradualmente, sin embargo, se convirtió en posesión de aquellos estratos que utilizaban las tendencias emocionales de la época para el logro de sus objetivos antinacionales, reaccionarios religiosa y políticamente. Sin embargo, mientras que en Francia e Inglaterra la burguesía seguía siendo consciente de su propia situación social y no abandonó nunca completamente las conquistas de la Ilustración, en Alemania cayó bajo el influjo de la ideología irracionalista romántica antes de que hubiera pasado por la escuela del racionalismo. Con esto no quiere decirse que el racionalismo como doctrina no tuviera ningún representante en Alemania; probablemente estuvo presente en las universidades alemanas de manera más vigorosa que en parte alguna, pero fue siempre cabalmente eso: una doctrina, la especialidad de unos estudiosos y de los poetas académicos. Nadie había infiltrado completamente este racionalismo en la vida pública, en la ideología políticosocial de las grandes masas y en la actitud vital de las clases medias. Había en Alemania, efectivamente, grandes representantes aislados de la Ilustración, Lessing sobre todo, que es probablemente la personalidad más genuina y más atractiva humanamente de todo el movimiento; pero los seguidores sinceros, lúcidos y constantes de las ideas de la Ilustración fueron siempre fenómenos aislados y constituyeron una excepción, incluso entre los intelectuales. La mayoría de la burguesía y de la intelectualidad era incapaz de comprender el significado de la Ilustración en relación con su propio interés de clase; no era difícil desfigurar ante sus ojos el carácter del movimiento y caricaturizar las limitaciones e insuficiencias del racionalismo. No se puede, naturalmente, presentar el proceso simplemente como una conspiración en la que los escritores fuesen mercenarios y cómplices de los políticos. Probablemente ni siquiera los conductores de la opinión pública admitieron nunca que se trataba de una falsificación ideológica de la realidad, pero en cualquier caso los representantes intelectuales de la burguesía estaban bien lejos de tener conciencia de que aquello era un fraude o una traición.

Pero ¿cómo surgió esta falsa conciencia, esta ingenuidad política de la intelectualidad, que condujo finalmente a Alemania a la tragedia? ¿Cómo se puede explicar que la burguesía alemana no llegara nunca a asimilar auténticamente la Ilustración, y que la intelectualidad progresista y con conciencia de clase fallara completamente como grupo compacto? La Ilustración fue la escuela política elemental de la burguesía moderna, y sin ella su papel en la historia cultural de los últimos siglos sería inconcebible. La desgracia de Alemania consistió en que desaprovechó a su tiempo esta escuela, y después no pudo nunca ya resarcirse de ello. Cuando la Ilustración pasó a ser el movimiento intelectual predominante en Europa, la intelectualidad alemana no estaba madura todavía para participar en él; y luego ya no era tan fácil sobreponerse a las ingenuidades y perjuicios del movimiento.

El retraso de la intelectualidad alemana, naturalmente, no explica nada, y él mismo debe ser explicado previamente. La burguesía alemana había perdido en el curso del siglo XVI su influencia económica y política, que había ido creciendo constantemente desde fínales de la Edad Media, perdiendo con ello su significación cultural. El comercio internacional se desplazó del Mediterráneo al océano Atlántico: la Liga Hanseática y las ciudades alemanas fueron sustituidas por las holandesas e inglesas, y las ciudades del sur de Alemania, particularmente Augsburgo, Nuremberg, Ratisbona y Ulm, centros de la cultura alemana de entonces, declinaron al mismo tiempo que las ciudades mercantiles italianas, cuyas líneas de comunicación en el ámbito del Mediterráneo habían cortado los turcos. La ruina de las ciudades alemanas significaba la decadencia de la burguesía tudesca; los príncipes no tenían ya nada que esperar ni que temer de ella. El poder de los príncipes había llegado en el oeste de Europa, desde finales del siglo XVI, a un fortalecimiento considerable, dando lugar a un nuevo proceso de aristocratización, pero las monarquías occidentales se apoyaban siempre en parte en la burguesía en su lucha contra la nobleza feudal, y, por lo que se refiere a la nobleza, abandonó el comercio y la industria totalmente en manos de la burguesía, como ocurrió en Francia, o se alió con ella para el aprovechamiento de la prosperidad económica, como en Inglaterra. Por el contrario, los príncipes alemanes, que después de la dominación de las sublevaciones de los campesinos eran los dueños indiscutibles del país, no veían peligro en la nobleza, a la que ellos mismos pertenecían y cuya política representaban ante el Emperador, sino en los campesinos y en la burguesía, que amenazaban su predominio. Los príncipes territoriales alemanes, a diferencia de Jos reyes de Francia y de Inglaterra, eran grandes terratenientes que tenían sobre todo intereses feudales y a los que el bienestar de la burguesía y de las ciudades no les preocupaba gran cosa. La guerra de los treinta años había completado el hundimiento del comercio alemán y destruido las ciudades tanto en lo económico como en lo político[99]. La paz de Westfalia confirmó el particularismo alemán y fortaleció la soberanía de los príncipes territoriales; sancionó con ello aquellas condiciones frente a las cuales el oeste de Europa, donde el rey, hasta cierto punto, representaba la unidad de la nación y defendía sus intereses en determinadas circunstancias incluso contra la

aristocracia, puede ser calificado como progresista. Aquí continuó existiendo entre el rey y la nobleza insubordinada, incluso después de la reconciliación, una cierta tensión de la que la burguesía se aprovechó resueltamente; en Alemania, por el contrarío, los príncipes y la nobleza estaban siempre de acuerdo cuando se trataba de privar de sus derechos a las demás clases. En el oeste de Europa la burguesía se había establecido en la Administración y nunca más pudo ser completamente desalojada de ella; pero en Alemania, donde la lealtad del ejército y de la burocracia constituía el fundamento de un nuevo feudalismo, los puestos, con excepción de los funcionarios subalternos, estaban reservados a la alta nobleza y a la nobleza campesina. El pueblo era oprimido por los funcionarios de la Corona, altos y bajos, tan fuertemente o más que antaño por los intendentes de los señores feudales. Los campesinos no habían conocido en Alemania otra cosa que la servidumbre, pero ahora también la burguesía perdió todo lo que había ganado en el curso de los siglos XIV y XV. Primeramente se empobreció y fue privada de sus privilegios, y después perdió también la confianza en sí misma y la propia estimación. Y, finalmente, desarrolló, partiendo de su miseria, aquellos ideales de moral de sumisión, aquella lealtad y aquella fidelidad que autorizaban a todo burgués que se revolcaba en el polvo a sentirse servidor de un alto ideal.

Así como la evolución desde el mercantilismo hacia la libertad de comercio e industria tuvo lugar en Alemania sólo con mucha lentitud y apenas se completa antes de 1850[100], también el poder central político consigue la supremacía sobre los señores territoriales no antes de la segunda mitad del siglo XIX. Como ha señalado un historiador francés, el interregno dura efectivamente hasta 1870[101]. En el siglo XVI el Imperio se restablece transitoriamente, y Carlos V consigue, apoyado en la corriente absolutista de la época, consolidar el poder imperial; sin embargo, no tuvo éxito en su intento de quebrantar la autoridad de los príncipes. Sus actividades eran demasiado dispersas como para dedicarse a la modificación de las condiciones en Alemania. Por otra parte, debido a sus intereses en Europa, debía sacrificar de antemano la causa de la Reforma alemana a sus consideraciones al papa, y así desaprovechó la irrecuperable ocasión de crear una Alemania unida, partiendo de un movimiento popular auténtico[102]. Cedió las ventajas anejas al patronato de la Reforma a los príncipes alemanes, a los que Lutero entregó inmediatamente el instrumento del poder espiritual. Latero los convirtió en cabezas de las iglesias locales y les confirió autoridad para guiar en lo sucesivo la vida de sus súbditos también en lo espiritual y para tomar sobre sí el cuidado de su salvación. Los príncipes se apoderaron de los bienes de la Iglesia, decidieron sobre la provisión de los cargos eclesiásticos, tomaron en su mano la educación religiosa, y, por lo tanto, no hay que maravillarse ante el hecho de que las iglesias locales se convirtieran en el apoyo más seguro del poder de los príncipes. Predicaban el deber de obediencia a la autoridad, confirmaban el derecho divino de sus ilustres señores y originaban aquel espíritu apagado, mezquino y conservador que caracteriza al luteranismo alemán en el siglo XVII. El despotismo de los pequeños Estados, al que no se oponía entonces ningún poder en el país,

apartó igualmente de la Iglesia a las clases progresistas.

El espíritu burgués de los siglos XV y XVI desaparece también del arte y de la cultura alemanes, hasta tal punto que no puede hablarse de tales cosas después de la paz de Westfalia. Los alemanes participan del estilo cortesano-aristocrático francés no sólo como discípulos y seguidores, sino que lo aceptan, bien a través de la importación directa de artistas y artesanos, bien de la imitación servil de los modelos franceses. Todos los doscientos pequeños Estados pusieron su ambición en igualar al rey de Francia y a la corte de Versalles. Así surgen en la primera mitad del siglo XVIII los magníficos castillos de los príncipes alemanes: Nymphenburg, Schleissheim, Ludwigsburg, Pommersfelden, el Zwinger en Dresde, la Orangerie en Fulda, la Residencia de Würzburg, Bruchsal, Rheinsberg, Sanssouci, todos construidos con una misma escala y adornados con un lujo que no está en proporción con el poder y los recursos de los estados, en su mayor parte muy pequeños y muy pobres. Gracias a este derroche se desarrolla algo así como una variedad alemana del rococó francés e italiano. Pero la literatura no sacó mucho provecho de la ambición de los príncipes, y los poetas obtuvieron por este lado poca inspiración, con excepción de algunas cortes poéticas, las cuales, sin embargo, no surgen hasta finales de siglo. «Alemania es un enjambre de príncipes, de los cuales tres cuartas partes apenas si tienen sano el juicio y son la afrenta y el azote de la humanidad», escribe un contemporáneo. «Tan pequeños como son sus estados, y, sin embargo, se imaginan que la humanidad se ha hecho para ellos»[103]. Con todo, había en Alemania príncipes muy distintos, más y menos cultos, más y menos déspotas, progresistas y retrógrados, amantes del arte o simplemente de la bambolla; pero probablemente no había ni uno que dudara de que, para un mortal común, el sentido de la existencia consistía en ser dominado y explotado por su señor.

Los recursos de dinero que no eran consumidos por el lujo absurdo, la construcción arquitectónica petulante, la corte dispendiosa y las amantes de los príncipes, se dedicaban al ejército y a la burocracia. El ejército, naturalmente, podía desempeñar sólo servicios de policía y costaba relativamente poco; más pesadamente cargaba sobre la nación la burocracia. Esta fragmentación política originaba de por sí una multiplicación del aparato estatal, incrementado aún más por la burocratización del Estado, La traslación, de las funciones de las corporaciones autónomas a las oficinas estatales, la afición a decretos y ordenanzas y la tendencia general a la reglamentación de la vida pública y privada. Es cierto que en Francia dominaba el mismo sistema político, económico y social; también en ella el ciudadano estaba cohibido en sus negocios y empresas por el intervencionismo, y perjudicado por el desgobierno, y tenía que sufrir, lo mismo que en Alemania, la privación de derechos y el desprecio; pero en las condiciones de pequeñez de los principados alemanes todo esto resultaba más opresivo y humillante. En la vecindad inmediata de la corte, bajo la opresión de un aparato estatal minúsculo, pero de un príncipe exigente y pródigo, y siempre vigilado por funcionarios poco influyentes, pero inhumanos, el ciudadano alemán llevaba una existencia inquieta y amenazada siempre. Es cierto que el

servicio oficial absorbía en sus funciones subordinadas una parte considerable de la clase media, pero corrompía a estos pequeños funcionarios por la circunstancia de que el empleo oficial representaba para la mayoría de ellos la única posibilidad de vivir conforme a su condición. Para un miembro de la burguesía que no se ocupara en el comercio o en la industria no quedaba otro recurso que convertirse en funcionario oficial, jurista de la administración pública, clérigo de la iglesia local o profesor en un instituto público.

La impotencia de la clase burguesa, su exclusión del gobierno del país, así como de toda actividad política, provocó una pasividad que se extendió a toda la vida cultural. La intelectualidad formada por funcionarios subalternos, maestros de escuela y poetas ajenos al mundo se acostumbró a trazar una línea divisoria entre su vida privada y la política, y a renunciar de antemano a toda influencia práctica. Se resarcía de ello con su exagerado idealismo y con el acentuado desinterés de su ideología, y cedía la dirección del Estado a los detentadores del poder. En esta renuncia se manifiesta no sólo una indiferencia absoluta por las aparentemente inalterables condiciones sociales, sino también un desprecio manifiesto de la política como profesión. La intelectualidad burguesa perdió de esta manera todo contacto con la realidad social y se hizo cada vez más aislada, más excéntrica e intransigente. Su pensamiento se hizo meramente contemplativo y especulativo, irreal e irracional; su modo de expresión se volvió caprichoso, encasillado, incomunicable, incapaz de tomar en consideración a los demás y opuesto a toda corrección venida del exterior. Se retiró a un nivel de vida «universalmente humano», situado por encima de clases, estamentos y grupos; hizo de su falta de sentido práctico una virtud y la llamó idealismo, interioridad y superación de las limitaciones de tiempo y espacio. Desarrolló, partiendo de su involuntaria pasividad, un ideal idílico de existencia privada, y, partiendo de sus trabas exteriores, la idea de la libertad interior y de la soberanía espiritual sobre la común realidad empírica. Así se llegó en Alemania a la separación completa de la literatura y la política y a la desaparición de aquel representante de la opinión pública tan conocido en el oeste de Europa: el escritor que es al mismo tiempo político, científico y publicista, buen filósofo y buen periodista.

La evolución social que dividía a la burguesía alemana desde finales de la Edad Media en distintos estratos claramente definibles llegó en el siglo XVI a una estabilización. La sustituyó, como proceso regresivo, una nueva integración, que dio como resultado otra vez una clase burguesa bastante indiferenciada, tal como la encontramos en el siglo XVII. Los estratos más amplios de la burguesía habían abandonado sus exigencias culturales, y la alta burguesía estaba tan diluida que ya no contaba mucho como factor cultural. Apenas se podía hablar ya de un estilo de vida burgués elevado, ni de una mentalidad burguesa creadora de una expresión propia en el arte y en la literatura. Lo que había surgido era más bien un nivel uniforme de carencia de exigencias, que recordaba las condiciones de la alta Edad Media. Los acontecimientos revolucionarios del siglo XVI, principalmente el desplazamiento de los centros de la economía mundial y el fortalecimiento del poder de los príncipes, destruyeron los frutos del gótico tardío y el Renacimiento burgueses. No

quedaba ya nada de aquella cultura que tenía sus fundamentos en el modelo de vida burgués, ni de los criterios de una educación propiamente burguesa, ni del ideal artístico específicamente burgués, ni de la atmósfera espiritual de una época en la que todo el desarrollo cultural decisivo y las tendencias progresistas artísticas y filosóficas se movían dentro de las formas de pensamiento y experiencia de la burguesía, y las personalidades señeras, como Durero y Altdorfer, Hans Sachs y Jakob Böhme, eran representantes de la mentalidad burguesa.

La burguesía, que consiguió riqueza y consideración gracias a la evolución de la economía monetaria, el crecimiento de las ciudades y la decadencia de la nobleza feudal, logró por la lucha y por su influencia monetaria la autonomía de los municipios más grandes, asumió su administración y conquistó puestos importantes en el gobierno del Estado, en el consejo de los príncipes y en la administración de justicia. La decadencia posterior de las ciudades alemanas y la consiguiente pérdida de prestigio de la burguesía, así como la progresiva ruina económica de la nobleza, condujeron ya a finales del siglo XVI al desplazamiento del elemento burgués de los puestos del Estado y de la corte y a la incautación de estos puestos por la nobleza[104]. La guerra de los treinta años, que empeoró también la situación de las clases feudales, renovó y apresuró el curso de la nobleza hacia los empleos oficiales y privó a la burguesía de la alta carrera de funcionario. En Francia se desarrolló la nobleza burocrática —que tenía principalmente su origen en la burguesía— *junto* a la nobleza campesina y cortesana; en Alemania, por el contrario, la misma aristocracia caballeresca y terrateniente se transformó en tal nobleza burocrática, y la burguesía fue arrinconada, de manera mucho más radical incluso que luego en el siglo XVIII, en las filas de la burocracia subalterna. La victoria de los príncipes significó el fin de las «clases» como factor político, es decir la privación de derechos tanto de la nobleza como de la clase media; a partir de entonces había solamente *un* poder político: el de los príncipes. Pero ocurrió lo que en general suele ocurrir en tales casos: los príncipes indemnizaron a la nobleza y dejaron a la burguesía con las manos vacías. La sociedad alemana está dominada ahora por dos grupos: los altos funcionarios del Estado y de la corte, que forman una especie de nuevos vasallos con relación a los príncipes, y la burocracia más baja, que está constituida por los más fieles servidores de los príncipes. Unos se resarcen de su servilismo para con sus superiores mediante una inmensa brutalidad hacia los inferiores, y otros se compensan con un culto de la disciplina que hace del jefe un «director íntimo» de la propia conducta, y del cumplimiento del deber burocrático una religión.

Sin embargo, a pesar de los impedimentos provenientes de los pequeños estados, con sus intereses particularistas y sus finanzas descuidadas, no se puede detener a la larga el progreso del comercio y de la industria. La burguesía se enriqueció otra vez y comenzó a dividirse de nuevo en clases según su fortuna. Primeramente surgió una burguesía desgajada de la clase media inferior, que podía pagar la protección de los funcionarios de la corte y participar de la moda francesa de los círculos cortesanos. A través de esta alta

burguesía, que es, junto a la nobleza cortesana, la única portadora de cultura en la nación, el gusto trances y el desprecio de las tradiciones nativas se extienden a toda la intelectualidad. La literatura francesa dominó las universidades y encontró en Gottsched el poeta erudito representativo de la época, su abogado más entusiasta. El arte burgués del Renacimiento alemán y las escasas huellas que se han conservado de él como tradición viva le parecen a éste groseros, atrofiados y faltos de gusto en comparación con el ideal artístico francés. Y, a pesar de esto, Gottsched no puede en modo alguno ser considerado como el portavoz literario de la aristocracia; es más bien el exponente de la burguesía, que, ciertamente, no tiene todavía un ideal propio y no posee carácter nacional distinto ni conciencia de clase inequívoca. Naturalmente, no debe olvidarse que la cultura aristocrática que se ofrece como modelo a la burguesía, e incluso la cultura de la nobleza cortesana, son sólo una seudocultura compuesta según patrones estereotipados y frecuentemente vacíos[105]. La literatura profana universal, que, por decirlo así, representa la única necesidad cultural de estas clases, se limitaba hacia 1700 a los géneros que eran también populares en los círculos aristocráticos cortesanos de Francia, sobre todo a la novela heroica, pastoril y amorosa, y a la tragedia heroica. Pero sus creadores son, a diferencia de los autores franceses e ingleses, personas de formación académica, es decir profesores universitarios, juristas y funcionarios de la corte, que pertenecen en su mayor parte a la burguesía. Hay entre ellos nobles como el barón de Canitz, Friedrich von Spee y Friedrich von Logau, pero apenas si hay un representante de las clases inferiores[106]. Aparte de ios grandes señores que escribían versos para esparcimiento y recreo propio, todos estos autores dependen directa o indirectamente de la corte. O están al servicio directo del príncipe, o están adscritos a una de las universidades y pertenecen de esta manera al séquito cortesano.

El primer poeta profesional alemán en el sentido europeo de la palabra es Klopstock, si bien tampoco él pudo valerse completamente sin el apoyo de protectores privados. Antes de la aparición de Lessing y del desarrollo de la gran ciudad como base sustentadora de la literatura no hay en Alemania escritores libres. La gran burguesía permanece todavía largo tiempo fiel a la moda francesa y a las formas cortesanas de poesía. Sabemos que el gusto por el rococó, incluso en una ciudad mercantil como Leipzig, era el dominante aún en los tiempos en que Goethe era estudiante allí. A pesar de ello, había ciudades comerciales, tales como Hamburgo y Zurich, que habían sido las primeras en liberarse de los dictados del gusto de la corte y ofrecían acomodo a la literatura burguesa. Después de mediados de siglo había incluso cortes en las que la poesía encontraba cultivo —Weimar es el ejemplo clásico—, pero no había ya una poesía cortesana. Lessing es el representante de la burguesía y de la vida ciudadana, no sólo por su origen y sus simpatías, sino también por las características de su actividad de escritor, que es principalmente crítica y periodística. Berlín mostraba ya perfiles de gran ciudad cuando Lessing se estableció en ella. Tenía cien mil habitantes y disfrutaba, en parte como consecuencia de la guerra de los siete años, de cierta libertad de discusión y de crítica. Ciertamente, Federico II la suprimió tan pronto

como tocó campos ajenos a la religión[107]. A esta limitación característica de lo discutible alude también Lessing en una carta a Nicolai: «Vuestra libertad berlinesa —escribe— se reduce… a la libertad de traer al mercado tantos absurdos contra la religión como se quiera… Hagan ustedes aparecer en Berlín a alguien que quiera levantar su voz en favor del derecho de los súbditos y contra la explotación y el despotismo… y descubrirán en seguida cuál es hoy el país más servil de Europa.» Y, sin embargo, Lessing sabía muy bien por qué iba a Berlín: se respiraba en esta gran ciudad un aire muy distinto del de las mezquinas residencias y de las universidades aisladas del mundo como por un muro, constituyendo ella la única oportunidad ofrecida a un escritor de entonces que desease trabajar[108]. Es verdad que Lessing llevó la existencia de un jornalero literario: ordenó bibliotecas, hizo oficios de secretario, realizó traducciones, pero era totalmente independiente. De lo que le costaba esta libertad puede uno hacerse idea oyendo la respuesta que dio en cierta ocasión a la pregunta de por que escribía con letra tan pequeña: sus honorarios no cubrirían los gastos de papel y tinta si escribiera con letra más grande, respondió. Con cuarenta años pasados ya, no le quedó finalmente otro recurso que admitir el yugo contra el que se había rebelado toda su vida. Entró al servicio de un príncipe y pasó los últimos años angustiosos de su vida en Wolfenbüttel, como bibliotecario del duque de Brunswick. Sin embargo, la literatura alemana progresaba. El número de escritores aumentó (en 1773 había en Alemania unos tres mil autores, y en 1787 había ya el doble) y en las últimas decenas del siglo XVIII muchos vivían ya del fruto de sus trabajos literarios[109]. De todos modos, la mayoría debían hasta en la época romántica buscar una ocupación burguesa. Gellert, Herder y Lavater eran teólogos; Hamann, Winckelmann, Lenz, Holderlin y Fichte, profesores privados; Gottsched, Kant, Schiller, Gorres, Schelling y los hermanos Grimm eran profesores universitarios, y Novalis, A. W. Schlegel, Schleiermacher, Eichendorff y E. T. A. Hoffmann, funcionarios públicos.

Con el *Sturm und Drang* la literatura alemana se hace totalmente burguesa, a pesar incluso de que los jóvenes rebeldes no son precisamente indulgentes con respecto a la burguesía. Pero su protesta contra los abusos del despotismo y su exaltación de los derechos de la libertad son tan auténticas y tan sinceras como su actitud opuesta a la Ilustración. Y aunque son simplemente un grupo poco unido de ilusos enajenados y de locos ingenuos, están enraizados profundamente en la burguesía y apenas pueden desmentir su origen. Todo el período de la cultura alemana que se extiende desde el *Sturm und Drang* hasta el romanticismo está sustentado por esta burguesía; los jefes intelectuales de la época piensan y sienten de manera burguesa, y el público al que se dirigen se compone fundamentalmente de elementos burgueses. Ciertamente, este público no abarca la totalidad de la burguesía y a menudo se reduce a una élite no muy numerosa, pero, a pesar de ello, representa una tendencia progresista y consuma la disolución definitiva de la cultura cortesana. La burguesía evoluciona hacia una clase cultural que no sólo se destaca de la nobleza, sino también de la clase académica, y establece un puente tanto entre el mundo de la realidad y el del espíritu como entre los conductores intelectuales y los

amplios estratos de la nación. Alemania se convierte ahora en aquel «país de la clase media» en el que la aristocracia se muestra siempre estéril, y la burguesía, por el contrario, a pesar de su impotencia política, se impone intelectualmente y socava con su racionalismo las formas no burguesas de la cultura. El racionalismo del siglo XVIII pertenece a los movimientos cuyo progreso puede ser retardado, pero no detenido por corrientes reaccionarias. Ningún grupo social podía desentenderse de él, y mucho menos la intelectualidad alemana, ya que sus tendencias antirracionalistas derivaban de la falsa comprensión de sus verdaderos intereses. La situación, pues, en Alemania, se conforma así a grandes rasgos: la actitud ante la vida de las clases portadoras de la cultura se aburguesa, sus hábitos mentales y sus formas de experiencia se vuelven racionalistas y revolucionarios, y surge un nuevo tipo de intelectual que carece íntimamente de vínculo, es decir que está libre tradiciones y convencionalismos, y que no puede ejercer sobre la realidad política y social la correspondiente influencia, o que, frecuentemente, tampoco quiere hacerlo. Lucha contra el racionalismo, del que es portador involuntario, y se convierte en cierto modo en campeón del conservadurismo contra el cual cree estar luchando. De este modo, se mezclan características conservadoras y reaccionarias con rasgos progresistas y liberales[110].

Lessing sabía que la «superación» del racionalismo por medio del *Sturm und Drang* era una aberración de la burguesía; por esto se mantiene tan reservado ante las obras juveniles de Goethe, principalmente ante *Goetz* y *Werther*[111]. La crítica que la nueva generación hacía de la filosofía popular racionalista estaba justificada ciertamente, pero en las circunstancias dadas se necesitaba más inteligencia para sobreponerse a las incapacidades del racionalismo que para seguir adherido a ellas. En su lucha contra la Iglesia, aliada con el absolutismo, la Ilustración se había vuelto insensible a todo lo que se relacionara con la religión y con las fuerzas irracionales en la historia, y los representantes del *Sturm und Drang* esgrimían estas fuerzas irracionales contra la realidad «desencantada», a la que no se sentían ligados en modo alguno. Pero con esto no hacían más que responder a los deseos de las clases dominantes, que se esforzaban en distraer la atención para que ésta no se fijase en la realidad, de la que ellos disfrutaban. Estas clases fomentaban toda mentalidad que presentara el significado del mundo como inexplicable e incalculable, y favorecían la espiritualización de los problemas, por medio de la cual podían ser encauzadas las tendencias revolucionarias dentro de la esfera intelectual, y la burguesía podía ser inducida a contentarse con una solución ideológica en vez de práctica[112]. Bajo la influencia de esta droga, la intelectualidad alemana perdió su sentido para el conocimiento positivo y racional y lo sustituyó por la intuición y la visión metafísica.

El irracionalismo fue, ciertamente, un fenómeno común a toda Europa, pero se manifestó en todas partes esencialmente como una forma de emocionalismo, y sólo en Alemania recibe el cuño especial de idealismo y espiritualismo; únicamente allí se convirtió en una concepción metafísica que despreciaba la realidad empírica y se basaba

en lo intemporal e infinito, en lo eterno y absoluto. Como forma de emocionalismo, el movimiento romántico tenía todavía una conexión inmediata con las tendencias revolucionarias existentes entre la burguesía; pero como forma de idealismo y supranaturalismo, por el contrario, se alejaba cada vez más de la ideología progresista burguesa. Es cierto que la filosofía idealista alemana partía de la teoría del conocimiento antimetafísica de Kant, la cual tenía sus raíces en la Ilustración; pero su subjetivismo hacía derivar esta doctrina hacia un desprecio absoluto de la realidad objetiva, hasta situarse finalmente en una oposición decidida al realismo de la Ilustración. La filosofía alemana se había alejado ya con Kant del público culto lego de la época, sobre todo por su jerga, que era sencillamente incomprensible para los no iniciados y que identificaba la profundidad con la dificultad. El lenguaje científico alemán fue tomando paulatinamente aquel carácter frecuentemente vago, sugerente y de límites inciertos que lo distingue tan profundamente del estilo del lenguaje científico de Europa occidental. Los alemanes pierden al mismo tiempo el sentido de la realidad simple, sobria y segura, que en Occidente se estimaba tanto, y su preferencia por las construcciones especulativas y las complicaciones se convierte en una auténtica pasión.

El hábito mental denominado «pensamiento alemán», «ciencia alemana» y «estilo alemán» no debe ser considerado como expresión de una característica nacional constante, sino simplemente como un modo de pensamiento y lenguaje que surge en un período determinado de la historia cultural alemana —es decir en la segunda mitad del siglo XVIII — por obra de una determinada clase social, la intelectualidad burguesa, excluida del gobierno del país y prácticamente carente de influencia. Este estrato desempeña en el desarrollo de la clase culta alemana un papel tan importante como los literatos de la Ilustración en el del público lector de Francia. Lo que Tocqueville asegura de los orígenes de la mentalidad francesa —esto es, que debe su inclinación hacia las ideas racionales, abstractas y generales a la enorme influencia de la literatura de la Ilustración[113]— puede también aplicarse *mutatis mutandis* al origen de la mentalidad alemana, excéntrica y aficionada a las sorpresas y las complicaciones. Una y otra son creaciones de una época en la que la clase literaria, en proceso de independización, ejerció una influencia decisiva sobre el desarrollo intelectual de la nación. El siglo XVIII fue en todo Occidente, tanto en Francia e Inglaterra como en Alemania, el período de nacimiento del pensamiento científico moderno y de los criterios de educación válidos hoy todavía en general. Surgieron al mismo tiempo que la moderna burguesía, y a ella deben su tenacidad. Así, por ejemplo, Thomas Mann, en *La montaña mágica*, juzga aún la Ilustración según los mismos puntos de vista utilizados por el movimiento del *Sturm und Drang*. Habla todavía del «superficial optimismo» del siglo pedagógico, y en la figura de Settembrini caracteriza al racionalismo europeo occidental como un charlatán frívolo y un filántropo vanidoso.

El irrealismo que se expresa en el pensamiento abstracto y en el lenguaje esotérico de los poetas y filósofos alemanes se manifiesta también en su individualismo exagerado y en su manía por la originalidad. Su deseo de ser absolutamente diferentes de los demás, lo

mismo que su jerga, no son más que un síntoma de su naturaleza social. Las palabras de Madame de Stael: «trop d'idées neuves, pas assez d'idées communes», nos dan en la fórmula más breve el diagnóstico del espíritu alemán. Lo que les faltaba a los alemanes no era el pastel de los domingos, sino el pan nuestro de cada día. Les faltaba aquella sana, vigilante y competente opinión pública que en los países de Europa occidental puso de antemano límites a las aspiraciones individuales y creó una orientación común. Madame de Staël reconocía ya que la libertad individual, o, como Goethe la llamaba, el «Sansculottismo literario» de los poetas alemanes, no era otra cosa que una compensación por su exclusión de la vida política activa. Su lenguaje cifrado y su «profundidad», su culto a lo difícil y lo complicado tenían también el mismo origen. Todo expresaba la aspiración a resarcirse de la falta de influencia política y social, que se había negado a la intelectualidad alemana, con su aislamiento intelectual y su posición especial, y a hacer de las más altas formas de la vida intelectual una especie de vedado restringido a una élite, como se había hecho con los privilegios políticos.

La intelectualidad alemana fue incapaz de comprender que el racionalismo y el empirismo eran aliados naturales de una clase media progresista y la mejor preparación para un orden social en el que la opresión desaparecería más pronto o más tarde. No podían hacer a las fuerzas conservadoras servicio más grande que desacreditar «el sobrio lenguaje de la razón». Estos intelectuales se equivocaban en sus propósitos, por una parte porque los príncipes alemanes aceptaban en apariencia la Ilustración y adaptaban el racionalismo del viejo régimen absolutista al nuevo cultivo de la razón, y de otro lado debido a las tradiciones religiosas de los hogares de la pequeña burguesía, a menudo condicionados intelectualmente por la profesión de pastor del padre. La mayoría de los representantes de la intelectualidad habían heredado estas tradiciones, que experimentaban ahora un renacimiento prometedor a través del pietismo. Naturalmente, los intelectuales mantuvieron su campaña contra la Ilustración sobre todo en aquellos campos en que lo irracional tenía más ambiente tomando prestadas sus armas principalmente de la esfera religiosa y la estética. La experiencia religiosa era irracional en sí misma, y la artística se volvió irracional a medida que se alejó de los criterios estéticos de la cultura cortesana. En un principio, y siguiendo el ejemplo del neoplatonismo, se fundieron ambas esferas, pero poco después se dio la primacía de la nueva visión del mundo a las categorías estéticas. Los rasgos de una obra de arte, impenetrables a la razón e indefinibles en términos lógicos, no se descubrieron ahora, pues los había observado y acentuado ya el Renacimiento; pero el siglo XVIII es el primero en llamar la atención sobre la irracionalidad fundamental y la irregularidad de la creación artística. Esta época antiautoritaria, opuesta de manera consciente y sistemática al academicismo áulico, fue la primera en poner en tela de juicio que las facultades reflexivas, racionales e intelectuales, la inteligencia artística y la capacidad crítica, tuvieran parte en la génesis de la obra de arte.

El establecimiento del irracionalismo encontró en esta esfera una oposición

infinitamente menor que en el campo de la teoría. Las tendencias opuestas a la Ilustración se retiraron a las líneas de la estética, y, partiendo de aquí, conquistaron todo el mundo intelectual. La estructura armónica de la obra de arte se trasladó a todo el cosmos, y al creador del mundo se le atribuyó una especie de plan artístico, como ya había hecho Plotino. «Lo bello es una manifestación de las fuerzas secretas de la naturaleza», decía el mismo Goethe, que, por lo demás, no se inclinaba demasiado al misticismo, y toda la filosofía natural del romanticismo giraba en torno a esta idea. La estética se convierte en disciplina básica y en órgano de la metafísica. Ya en la teoría del conocimiento de Kant la experiencia era una creación del sujeto cognoscente, en analogía con la obra de arte, considerada desde siempre como producto del artista ligado a la realidad, pero señor de ella. Kant mismo creía no poder decir nada sobre la naturaleza del objeto en sí, y en cambio sí creía poder decir mucho sobre la espontaneidad del sujeto, y transformaba el conocimiento, que había sido concebido durante toda la antigüedad y la Edad Media como imagen de una realidad, en una función de la razón. La oposición de la objetividad a la libertad del sujeto disminuyó con la marcha del tiempo, y, como objeto de conocimiento, se convirtió finalmente en dominio absoluto del yo creador. ¿Cómo pudo cambiar tanto la concepción del mundo? Los sistemas filosóficos se trasladan al papel en las bibliotecas y en los gabinetes de estudio, pero no surgen en ellos; y si alguna vez es este el caso, como lo fue efectivamente en el idealismo alemán, tienen también su motivación real, derivada de la vida práctica. Los gabinetes de estudio de los filósofos alemanes estaban herméticamente cerrados, y la experiencia de la que estos filósofos derivaban sus sistemas fue precisamente su aislamiento, su soledad y su falta de influencia en la vida práctica. Su concepción estética del mundo era en parte un cerrarse contra el mundo en el que el «intelecto» había demostrado ser impotente, y en parte un rodeo hacia la manifestación de un ideal humano que no podía realizarse por el camino directo de la educación política y social.

Voltaire y Rousseau se pusieron de moda al mismo tiempo en Alemania, pero la influencia de Rousseau fue incomparablemente más amplia y más profunda que la de su competidor. Ni siquiera en Francia encontró Rousseau tan numerosos y exaltados partidarios como en Alemania. Todo el *Sturm und Drang*. Lessing, Kant, Herder, Goethe y Schiller eran descendientes suyos y le reconocían su deuda. Kant veía en Rousseau al «Newton del mundo moral» y Herder le llamó «santo y profeta». La autoridad de Shaftesbury en Alemania estaba a la altura de la fama de que disfrutaba en su propia patria. Los eruditos ingleses dedicados al siglo XVIII no le conceden especial significación, y encuentran incomprensible cómo este autor de «segunda fila» pudo alcanzar en Alemania tanto renombre[114]. Pero cuando se conocen mejor las circunstancias de Alemania, no resulta tan extraño que un irracionalista como Shaftesbury, con su espiritualismo opuesto a Locke, con su entusiasmo platónico y su idea plotiniana de la belleza como la esencia más íntima de la divinidad, produjera sobre los alemanes influencia tan profunda. Shaftesbury era un típico aristócrata *whig*, cuya singularidad

intelectual encontraba su expresión más adecuada en la χαλοχάγαθία de su ideal pedagógico y de su doctrina moral estetizante. Su *self-breeding* no era otra cosa que la traducción de la idea de la selección aristocrática del campo de lo físico al de lo intelectual y moral. El origen sociológico de su ideal de la personalidad se reflejaba de modo tan inconfundible en la idea de que el conflicto entre los instintos egoístas y altruistas, que deprava moralmente a las clases más bajas de la humanidad, encuentra un equilibrio armónico en las clases más altas y «educadas», como en la identificación de lo verdadero y lo bueno con lo bello. La idea de que la vida es una obra de arte en la que se trabaja guiado por un instinto infalible *(moral sense)* lo mismo que el artista crea su obra guiado por el genio, era una concepción aristocrática que podía ser aceptada por la intelectualidad alemana de modo tan entusiasta simplemente porque fue mal entendida, pudiendo su aristocratismo ser interpretado como conciencia de nobleza intelectual.

El mundo le parecía a la Ilustración algo plenamente comprensible, explicable y fácil de entender; el *Sturm und Drang*, por el contrario, lo consideraba como algo fundamentalmente incomprensible, misterioso y, desde el punto de vista de la razón humana, desprovisto de significado. Semejantes concepciones no son mera imaginación desarrollada según reglas lógicas. Una es consecuencia del convencimiento de poder conquistar y dominar la realidad, y la otra es la expresión del sentimiento de estar perdido y abandonado en esa realidad. No todas las clases sociales ni todas las generaciones abandonan el mundo voluntariamente; y cuando se ven obligadas a hacerlo, inventan a menudo las más bellas filosofías, cuentos de hadas y mitos para elevar a la esfera de la libertad, de la espiritualidad y la interioridad la necesidad a la que sucumben. Así surgieron también las teorías de la autorrealización de la Idea en la historia, del imperativo categórico de la persona moral, de la ley impuesta a sí mismo por el artista creador, y tantas otras semejantes. Pero nada refleja los motivos a partir de los cuales el *Sturm und Drang* desarrolla su imagen del mundo tan aguda y exhaustivamente como el concepto del genio artístico, al que se coloca en la cúspide de los valores humanos. Este concepto contiene sobre todo los criterios de lo irracional y lo subjetivo, que el prerromanticismo acentúa en oposición a la Ilustración dogmatizante y generalizadora, la elevación de la necesidad externa a una libertad interior, que es al mismo tiempo rebelde y despótica, y, finalmente, el principio de la originalidad, que en esta hora natal del escritor libre y de una competencia intelectual que se agudiza por momentos se convierte en el arma más importante en la lucha del intelectual por la existencia.

La creación artística, que tanto para el clasicismo cortesano como para la Ilustración era una actividad intelectual unívocamente definible y apoyada en reglas de gusto explicables y que podían aprenderse, se convierte ahora en un proceso misterioso que surge de fuentes tan insondables como la inspiración divina, la intuición ciega y una incalculable disposición de ánimo. Para el clasicismo y la Ilustración el genio era una inteligencia esclarecida vinculada a la tazón, la teoría, la historia, la tradición y los convencionalismos; para el prerromanticismo y el *Sturm und Drang* se convierte en un

ideal para el que es decisiva sobre todo la falta de estos vínculos. El genio se redime de las miserias cotidianas en la tierra imaginaria de un libre albedrío sin restricciones. Vive en ella libre no sólo de las cadenas de la razón, sino que al mismo tiempo está en posesión de fuerzas místicas que hacen innecesaria para él la ordinaria experiencia sensible. «El genio tiene presentimientos; es decir, su sentimiento va por delante de su observación. El genio no observa. Ve, siente», dice Lavater. Es cierto que los rasgos irracionales, inconscientes y creadores del concepto de genio se encuentran ya en el prerromanticismo europeo occidental, sobre todo en *Conjectures on Original Composition*, 1759, de Edward Young, pero todavía en ellas el genio es al mero talento lo que un «mago» a un «buen constructor», mientras que en la filosofía del arte del *Sturm und Drang* se convierte, por el contrario, en un titán rebelde, sobrehumano y semejante a Dios. Ya no estamos frente a un nigromante cuyas artes sean incomprensibles pero no sobrenaturales, sino ante el guardián de una sabiduría misteriosa, ante un «hombre que habla de cosas inefables», que es legislador de un mundo propio con leyes propias[115].

Este concepto del genio se distingue del de Young sobre todo por su extremo subjetivismo, debido a las circunstancias peculiares de Alemania. Los rasgos personales de la creación artística eran ya conocidos, tanto en el período helenístico como en el Renacimiento; sin embargo, ninguna de estas épocas llegó a un concepto del arte cuyo subjetivismo fuese comparable con el del siglo XVIII[116]. Pero también en el siglo XVIII es sólo en Alemania donde el subjetivismo evoluciona hacia una manía de originalidad que no se puede explicar simplemente como una protesta contra el dogmatismo de la Ilustración ni como un medio de autopropaganda de los literatos enfrentados en una competencia cerrada. Para comprenderlo rectamente, se debe tener en cuenta también la desmedida veneración que se dispensó al hombre enérgico, al «todo un hombre». El subjetivismo extremado, que ha sido llamado no sin razón «exceso de frenesí burgués»[117], podía surgir sólo en un mundo burgués relativamente libre de la moral y la solidaridad de clase de la aristocracia, y dominado por la idea de la libre competencia; pero sin el antagonismo psicológico de la intelectualidad alemana oprimida e intimidada, que estaba siempre buscando indecisamente compensaciones entre la sumisión y la petulancia, el pesimismo y el optimismo desbordado, no hubiera podido llegar a la forma patológica propia del *Sturm und Drang*. Sin estas íntimas contradicciones y estas tendencias a la compensación exacerbada de las restricciones de la vida práctica sería incomprensible no sólo el subjetivismo, sino también la disolución formal del prerromanticismo alemán, su fuga hacia lo extravagante y lo informe y su doctrina de la falsedad fundamental y la inadecuación de toda forma. El mundo que se había vuelto ajeno y hostil no quería prestarse a ser reducido a una forma dominada y, por lo tanto, hizo de la atomización de la imagen del mundo de los prerrománticos y del carácter fragmentario de sus experiencias un símbolo de la existencia. El criterio de Goethe sobre la falsedad de toda forma procede del sentido de la vida de esta generación y corresponde en lo esencial a las palabras de Hamann, cuando decía que todo sistema «es en sí un

obstáculo para la verdad»[118]. El *Sturm und Drang* era en su estructura sociológica más complicado aún que las formas europeas occidentales del prerromanticismo; ello no sólo porque la burguesía y la intelectualidad alemanas nunca se habían identificado con la Ilustración lo bastante como para mantener siempre ante la vista las metas del movimiento y no extraviarse, sino también porque su Lucha contra el racionalismo del régimen absolutista era al mismo tiempo una lucha contra las tendencias progresistas de la época. No se habían dado cuenta de que el racionalismo de los príncipes representaba para el futuro un peligro mucho menor que el antirracionalismo de sus propios compañeros de clase burguesa. Al volverse enemigos del despotismo, se convertían en instrumento de la reacción, y con sus ataques al centralismo burocrático favorecían simplemente los intereses de las ciases privilegiadas. Su lucha, naturalmente, se dirigía no contra las tendencias socialmente niveladoras, frente a las que estaba el interés de la aristocracia y de la alta burguesía, sino contra su influencia generalizadora, que violaba toda diferencia y toda variedad intelectual. Combatían el rígido formalismo de la administración racionalista en nombre de los derechos de la vida, del crecimiento natural y el desarrollo orgánico, y sostenían no sólo la negación del Estado burocrático con su generalización mecánica y su reglamentación, sino también el espíritu reformador de la Ilustración planificadora y regularizadora. Y aunque la idea de la vida espontánea y antirracionalista tenía todavía un carácter indefinido e incluso hostil a la Ilustración, si bien todavía no mostraba un sentido expresamente conservador, contenía ya el germen de toda la filosofía conservadora. No se necesitaba ya mucho para adscribir a este principio de la «vida» una suprarracionalidad mística, frente a la que el racionalismo de la ideología de la Ilustración parecía artificioso, inflexible y doctrinario, y representar la génesis de las instituciones sociales y políticas a partir de la vida histórica como un crecimiento «natural», esto es, espontáneo y suprarracional, para proteger estas instituciones de todo ataque arbitrario y asegurar la existencia del sistema establecido.

A primera vista sorprende que el conservadurismo, que estamos acostumbrados a asociar con la idea de la continuidad y de la inercia, acentúa ahora el valor de la vida y la evolución, mientras que el liberalismo, habitualmente ligado a la idea del movimiento y la dinámica, basa sus reclamaciones en la razón. Esta aparente paradoja se quiso explicar diciendo que la ideología revolucionaria de la burguesía estaba en una relación «unívoca» con el racionalismo, y la contracorriente aceptó el punto de vista ideológicamente opuesto, aunque sólo fuera por «mera oposición»[119]. Pero la dificultad del problema está precisamente en que la relación de los distintos grupos sociales y direcciones políticas con el racionalismo del siglo XVIII no es precisamente inequívoca, y en que incluso el conservadurismo de la época tenía un carácter más o menos racionalista. La situación peculiar del *Sturm und Drang* entre la Ilustración y el romanticismo está justamente determinada por el hecho de que no se pueden identificar simplemente racionalismo y antirracionalismo con progreso y reacción, y de que el moderno racionalismo no es un fenómeno inequívoco y específico, sino una característica general de la historia moderna.

Este racionalismo hace sentir su influencia desde el Renacimiento en todos los períodos de desarrollo y en todas las clases de la sociedad, y tan pronto muestra una tendencia hacia la elasticidad intelectual y la movilidad como una aspiración a lo permanente y universalmente válido. El racionalismo del Renacimiento italiano era completamente diferente del del clasicismo francés, y el de la Ilustración era otra vez distinto por completo del de la aristocracia cortesana y la monarquía absolutista. Había un racionalismo burgués y progresista, pero había también otro peculiar de las clases conservadoras. La burguesía del Renacimiento tenía que luchar contra hábitos y costumbres paralizadores, y, concretamente, su racionalismo mostraba un carácter dinámico y antitradicional y una tendencia orientada a la máxima eficacia. La nobleza contemporánea era caballeresco-romántica, irracional y nada práctica; sin embargo, principalmente bajo la presión del desarrollo económico, se adapta cada vez más desde finales del siglo XVI al racionalismo de la burguesía, aunque no sin modificar ciertas manifestaciones de esta forma de pensamiento y experiencia. Así se sometió sobre todo al antitradicionalismo de la ideología burguesa racionalista, pero eliminó de su propia imagen del mundo medieval todo lo fantástico y lo novelesco, y desarrolló en el curso del siglo XVII una filosofía del orden y la disciplina que era en lo esencial tan carente de dinámica como «razonable».

La burguesía de la Ilustración estaba en un principio bajo la influencia de esta aristocracia de mentalidad y acción racionalistas, y tomó de ella el ideal de un modo de vida estrictamente regulado y normativo, aunque, por otra parte, mantuvo la vieja forma del racionalismo procedente del Renacimiento, y desarrolló consecuentemente la doctrina de la eficiencia y la competición económicas. Pero la burguesía media de la segunda mitad del siglo XVIII volvió la espalda al racionalismo en algunos aspectos, y dejó de momento su interpretación a la nobleza y a la alta burguesía. Los estratos medios de la burguesía se volvieron rousseaunianos, sentimentales y románticos, mientras las clases superiores, por el contrario, despreciaban toda sensiblería y permanecían fieles a su intelectualismo. La burguesía progresista, sin embargo, conservó el carácter antitradicionalista y, por tanto, dinámico de su sentido de la vida, lo mismo que las clases conservadoras, a pesar del racionalismo de sus principios morales y de su concepción del arte, mantuvieron el tradicionalismo de su filosofía social. Una consideración más detenida demuestra que el carácter dinámico, que se acostumbra adscribir a la actitud liberal y progresista, es tan metafórico como el estatismo asignado al racionalismo. Liberalismo y conservadurismo son ambos dinámicos y conservadores al mismo tiempo, y no pueden ser en absoluto otra cosa en este estadio de la evolución en que se liquida definitivamente la Edad Media. Los únicos antirracionalistas son ahora los idealistas —poetas y filósofos—, desorientados por la compleja situación social, y que, como consecuencia de lo que a ellos mismos les ocurre, se han vuelto propagandistas del conservadurismo. Mantienen los derechos de la «vida» contra la razón no porque el racionalismo haya perdido de hecho su autoridad y su influencia, sino porque el pensamiento concreto, basado en la realidad, del que pronto las

dos partes pretenderán tener el monopolio, ha adquirido un nuevo y estimable valor.

Herder es tal vez la figura más característica de la literatura alemana del siglo XVIII. Reúne en sí las tendencias más importantes de la época y expresa del modo más claro aquel conflicto en la concepción del mundo y aquella mezcla de corrientes progresistas y reaccionarias que dominan la sociedad de su tiempo. Desprecia «la seca cultura intelectualista» de la Ilustración, pero habla a la vez de su tiempo como de «un siglo verdaderamente grande», y cree poder hacer compatibles sus opiniones hostiles a la Ilustración con su entusiasmo por la Revolución francesa, de igual modo que la mayor parte de la intelectualidad alemana y un gran número de escritores, entre ellos Kant, Wieland, Schiller, Friedrich Schlegel y Fichte, comenzaron siendo seguidores entusiastas de la Revolución y no reniegan de ella sino después de la Convención. La evolución de Herder sigue el camino de la intelectualidad alemana, desde la rebeldía del *Sturm und Drang* hasta la actitud burguesa más consciente, aunque también más resignada, del período clásico. Su ejemplo muestra del modo más claro lo que Weimar significó para la literatura alemana. La influencia de Goethe desplaza en él la de Hamann y Jacobi y le acerca al racionalismo. Herder escribe una nota necrológica entusiasta de Lessing, el campeón impertérrito de la verdad, y supera no sólo su primitiva ortodoxia, sino que da carácter estético a todas sus relaciones con la religión, y aplica su teoría sobre la canción popular también a los documentos religiosos, de manera que la Biblia se convierte para él finalmente en el prototipo de la poesía popular. Naturalmente, no puede renunciar a todo su pasado; los vínculos religiosos de su juventud se convierten en un filisteísmo moralizante, y su filosofía de la historia, tan cercana a las ideas de Burke, nos demuestra hasta qué punto sigue arraigado en el mundo ideológico conservador. Herder quiere, como Burke, no dominar ni modificar o violar las formas de la vida histórica, sino comprenderlas, interpretarlas y abandonarse a ellas[120]. Su concepción morfológica de la historia, que arranca de una rotación vegetal y ve por todas partes la evolución de la semilla hacia la yema y las flores, y del florecer al ajarse y caer, es, a pesar de la cariñosa piedad con que mira las cosas, la expresión de una concepción pesimista que contiene ya los fundamentos de la teoría de la decadencia de las civilizaciones de Spengler[121].

El clasicismo de Herder, Goethe y Schiller ha sido denominado Renacimiento alemán retardado y considerado como el paralelo del clasicismo francés. Sin embargo, se distingue de todos los movimientos semejantes de fuera de Alemania, ante todo, en que representa una síntesis de tendencias clasicistas y románticas y, sobre todo desde el punto de vista francés, parece totalmente romántico[122]. Pero los clásicos alemanes, que pertenecieron casi todos en su juventud al *Sturm und Drang* y son inconcebibles sin el evangelio naturalista de Rousseau, representan al mismo tiempo una renuncia a la hostilidad romántica contra la cultura y al nihilismo de Rousseau. Viven en un frenesí de cultura y educación que no tiene igual en ninguna otra generación de escritores desde el humanismo, y consideran a la sociedad civilizada, no al individuo aventajado, como la auténtica portadora de la cultura[123]. El ideal educativo de Goethe, sobre todo, sólo

encuentra realización en la cultura de la sociedad, y la capacidad de acoplamiento de una aportación individual al orden de la vida burguesa se convierte para él en criterio del valor de esta aportación. Este es cabalmente el concepto de la cultura de una clase de literatos que ha alcanzado ya el éxito y la consideración social, que está contenta con sus laureles y no siente ya ninguna clase de resentimiento contra la sociedad. Este éxito no significa, sin embargo, en modo alguno que los clásicos alemanes se hayan vuelto populares en ningún momento; sus obras no han penetrado nunca tan profundamente en el pueblo como las creaciones clásicas de la literatura francesa e inglesa.

Y Goethe era el poeta menos popular de todos. Su fama se extendió durante su vida solamente a un limitado estrato culto, e incluso después de su muerte sus escritos no fueron leídos más que por la intelectualidad. Goethe se lamenta repetidamente de su soledad, a pesar de que era, como dice Schiller, «el más comunicativo de los hombres», y suspiraba por simpatía, comprensión e influencia sobre los demás. La mayoría de las cartas conservadas y de las conversaciones recogidas muestran cuánto significaban para él la comunicación intelectual, el intercambio de ideas y el desarrollo en común de éstas. Goethe era completamente consciente de su falta de influencia, y atribuyó no sólo el carácter de la literatura alemana en general, sino también el de sus propios escritos, a la falta de un intercambio social en la vida intelectual alemana. La época de su verdadera popularidad fue su juventud, cuando publicó *Goetz* y *Werther*. Después de su traslado a Weimar y del comienzo de su actividad oficial desapareció en cierto modo de la vida literaria[124]. En Weimar, su público estaba compuesto por una media docena de personas —el duque, las dos duquesas, la señora Von Stein, Knebel y Wieland—, a las que él leía sus nuevas obras, no precisamente numerosas ni extensas; es decir, capítulos aislados y fragmentos de sus obras. No podemos imaginarnos que tampoco este público fuera particularmente entendido[125]. El incidente con el domador de los perros, al que, a pesar de las enérgicas protestas de Goethe, se le permitía representar sus obras en el teatro de la corte, caracteriza mejor que nada la situación. ¡Podemos imaginarnos la situación en las otras cortes! La literatura alemana, como tal, no encontró en Weimar ninguna consideración especial; allí, como en los círculos cortesanos y entre la aristocracia en general, no se leía por lo común otra cosa que los últimos libros franceses[126]. Entre el gran público, en cuanto éste alcanzaba a tener algún conocimiento de la literatura seria, Schiller se convirtió en el centro de la atención durante el tiempo en que Goethe estuvo en Italia; *Don Carlos*, por ejemplo, fue acogido con mucho más calor que *Tasso*. Pero el éxito literario más grande no fue conseguido por Goethe ni por Schiller, sino por Gessner y Kotzebue. Sólo después de la aparición del romanticismo y de su entusiasmo, sobre todo, por *Wilhelm Meister*, alcanzó Goethe su posición inigualada en la literatura alemana[127]. El entusiasmo de los románticos por Goethe es el signo más expresivo de la profunda e indestructible comunidad que, a pesar de todos los antagonismos personales e ideológicos, mantiene unidos no sólo clasicismo y romanticismo, sino todos los períodos culturales alemanes desde el *Sturm und Drang*. El arte es su más grande experiencia común, y es,

además, no sólo el objeto del más alto placer espiritual y el único camino todavía practicable para alcanzar la perfección personal, sino también el instrumento por el que la humanidad recobra la inocencia perdida y puede conseguir la posesión simultánea de naturaleza y cultura. Para Schiller, la educación estética es la única redención del mal siniestro reconocido por Rousseau, y Goethe va realmente más allá afirmando que el arte es el intento del individuo de «preservarse contra el poder destructor del conjunto». La experiencia artística asume ahora la función que hasta ese momento sólo había podido llenar la religión: se convierte en un baluarte contra el caos.

Una frase como ésta es suficiente para darnos una idea de la concepción completamente arreligiosa, aunque tal vez no fuese exactamente irreligiosa, que Goethe tenía del mundo. Pues, a pesar de su idealismo «fáustico», de su esteticismo aristocrático y de su veneración fanáticamente conservadora por el orden, era uno de los más acérrimos representantes de la Ilustración en Alemania, y si no se le puede llamar en modo alguno seco racionalista, hay que ver en él al enemigo irreconciliable de todo oscurantismo y al luchador apasionado contra toda nebulosidad y todo misticismo, contra toda fuerza reaccionaria y retardataria. A pesar de su conexión con el *Sturm und Drang*, sentía una profunda aversión a todo romanticismo, a toda supresión atolondrada de la razón, y una simpatía igualmente profunda por el realismo sólido, por la disciplina, la estimación moral del trabajo y la tolerancia de la burguesía. La impetuosidad revolucionaria de la época de *Werther*, su encendida protesta contra el orden social predominante y la moral convencional, se han calmado al correr de los años, pero Goethe sigue siendo enemigo de toda opresión y combate toda injusticia que se dirija contra la burguesía como comunidad de vida intelectual. El auténtico valor de esta comunidad no lo ha reconocido hasta más tarde, y sólo en *Wilhelm Meister* lo ha estimado. No hace falta silenciar o negar en absoluto la inclinación intelectualmente aristocrática de Goethe y sus ambiciones cortesanas, su olímpico egocentrismo y su indiferencia política, e incluso su comprometedora frase «antes la injusticia que el desorden». A pesar de todo, Goethe sigue siendo un hombre de libertad y de progreso, y no sólo como escritor y poeta, al que han llevado a ese punto el realismo de su arte y su *ins Reale verliehte Beschränktheit*, su «limitación enamorada de lo real». Hay muchas maneras distintas de luchar por el progreso y contra la reacción. Unos odian al papa y a los párrocos, otros a los príncipes y a sus vasallos, otros a los explotadores y opresores del pueblo, pero hay también otros que sienten lo que significa la reacción de modo más agudo en la obnubilación deliberada de la mente del hombre y en las trabas puestas a la verdad, y que reconocen de la manera más sensible en toda injusticia social un «pecado contra el espíritu»; éstos, cuando propugnan la libertad de conciencia, de pensamiento y de palabra, luchan por la libertad, que es idéntica e indivisible en todas las formas de vida. Goethe no sentía mucha simpatía por los tiranicidas, pero tenía una fina sensibilidad para percibir cuándo estaba amenazada la libertad de pensamiento, y no se prestó nunca a ayudar a su restricción. Cuando en 1794 la intelectualidad alemana, y principalmente Goethe, recibió del bando conservador la

invitación a colocarse al servicio de la nueva liga de príncipes para salvar al país de la «anarquía» que lo amenazaba, Goethe contestó que le parecía imposible unir príncipes y escritores de este modo[128].

Todo lo que contribuyó a la educación de Goethe en su juventud —su origen, sus impresiones infantiles, la ciudad imperial de Frankfurt, el Leipzig del comercio y de la Universidad, el gótico Estrasburgo, el ambiente renano, Darmstadt, Düsseldorf, el hogar de Fräulein Klettenberg y de los Schönemann—, todo era completamente burgués en el mismo sentido: perteneciente en parte a la alta burguesía, y a menudo limitando con el círculo de la aristocracia, pero siempre ligado íntimamente al espíritu de la clase media[129]. Sin embargo, la mentalidad burguesa de Goethe no era una postura militante, ni se dirigió nunca como tal contra la nobleza, ni siquiera en su juventud ni aun en *Werther*[130]. Le parecía más importante preservar las formas de vida burguesas del oscurantismo y el irrealismo que de la influencia de las clases altas. Lo más interesante y original en la concepción que Goethe tenía de la vida burguesa es que en ella se reflejaba el espíritu conscientemente burgués de los artistas modernos, y se encarecía la estimación ética del trabajo ordinario incluso en relación con la obra de arte. Goethe acentúa constantemente la naturaleza artesanal de la creación artística y exige del artista, sobre todo, seguridad profesional. Desde el Renacimiento, el arte y la literatura son realizados en la mayoría de los casos por burgueses. El carácter artesano de la relación del productor con su arte aparece tan natural que hubiera carecido de sentido el recordarlo. Lo que había que hacer era estimular al artista y al escritor más que elevarle por encima del nivel meramente artesano de su destreza.

Sólo en el siglo XVIII, cuando, por una parte, la burguesía intensifica su conciencia de clase, y, por otra, el rabioso subjetivismo del «genio original» y su repulsa de toda regla y todo lazo comienzan a ejercer su influencia como una excrecencia de la emancipación burguesa y una especie de competencia desalmada, parece necesario recordar el origen burgués y artesano de su profesión. Ya no se necesitaba encarecer la elevada categoría de un poeta, y era más urgente preservar a los escritores de los desmanes del diletantismo y la charlatanería. El porte y la actitud de «genio» eran un recurso para la competencia en la lucha por la existencia del escritor en la época de su emancipación; las protestas contra el uso de tales recursos comenzaron a oírse cuando ya no eran necesarios. Atreverse a ser «genial» era un síntoma de que se había alcanzado la independencia; no querer y no deber ser ya «genial» era signo de que se había llegado a una situación en la que la libertad artística era cosa completamente natural. La conciencia de sí mismo en el respetable burgués y en el artista reconocido es ya tan fuerte en Goethe que busca evitar tanto en su arte como en su conducta todo lo extravagante, y siente una aversión particular por lo que no está bien hecho y lo que no es sólido, por la tendencia a lo caótico y lo patológico, rasgos que hasta cierto punto son propios del carácter de los artistas[131]. Con ello anticipa una característica del siglo XIX y del artista moderno que consigue el triunfo, el cual reacciona con exagerada precaución contra el desarreglo del bohemio y adopta un modo

de vida entera y normalmente burgués, casi de pequeñoburgués, por temor de parecer indigno de confianza.

El ideal artístico del clasicismo alemán, de acuerdo con la repulsa de las clases dominantes contra todo lo caprichoso y anárquico, adopta una tendencia innegable a lo típico y lo generalmente válido, a lo regular y normativo, lo permanente y lo atemporal. En contraste con el *Sturm und Drang*, concibe la forma como la expresión de la esencialidad y la idea misma de la obra, y no la identifica ya con la armonía exterior de las proporciones, con la eufonía y la belleza de la línea. En lo sucesivo se entiende por forma «forma interior», el equivalente microcósmico de la totalidad de la existencia. Finalmente, Goethe supera también esta variedad de la concepción esteticista y encuentra el camino hacia una filosofía de la vida completamente realista basada en la idea de la sociedad burguesa. El contenido de *Wilhelm Meister* no es otra cosa que este camino que conduce del arte a la sociedad, de una concepción de la vida artístico-individualista a la experiencia de la comunidad espiritual, de una relación con el mundo estética y contemplativa a una vida activa, socialmente útil[132]. En su última época, Goethe se distancia de su actitud meramente personal ante la literatura y se acerca a una concepción del arte supraindividual y supranacionaí, dirigida a cometidos de importancia general para la civilización. El término y en parte el concepto de *Weltliteratur* o «literatura universal» son suyos, como es notorio; sin embargo, en realidad existió antes de que nadie fuera consciente de ello. La literatura de la Ilustración, las obras de Voltaire y Diderot, de Locke y Helvétius, de Rousseau y Richardson, eran ya «literatura universal» en el sentido más estricto de la palabra. Desde la primera mitad del siglo XVIII estaba en curso un «diálogo europeo» en el que habían participado todas las naciones civilizadas aunque la mayoría sólo de modo pasivo. La literatura de la época era la de Europa como conjunto, expresión de una comunidad europea de ideas como no se había conocido desde la Edad Media. Pero era casi tan distinta de la literatura medieval como de los movimientos literarios internacionales de los últimos tiempos. La literatura de la Edad Media debió su universalidad al latín, y la del Barroco y el rococó, al francés; aquélla estaba limitada a los clérigos ilustrados, y ésta a los aristocráticos círculos cortesanos. Ambas eran productos indiferenciados cuyo origen se debía a una actitud intelectual más o menos uniforme, pero no concierto de varias voces como Goethe quería y como la Ilustración lo hizo surgir de las literaturas de las grandes naciones europeas. La teoría y la práctica de la literatura mundial fueron creación de una civilización condicionada por los propósitos y los métodos del comercio mundial. Las palabras del mismo Goethe, que compara el intercambio de bienes intelectuales entre las naciones con el comercio internacional, aluden a esta conexión y señalan el origen del concepto. Cuando Goethe llega incluso a hablar del carácter «velocifista» de la producción intelectual y material, y del *tempo* acelerado con que los bienes intelectuales y materiales son cambiados, se ve cuán directamente todo este círculo de ideas está relacionado con la experiencia de la revolución industrial[133]. Lo único curioso es que los alemanes, que fueron entre las

grandes naciones los que menos habían contribuido a esta literatura universal, fueran los primeros en comprender su sentido y en desarrollar la idea.

5

REVOLUCIÓN Y ARTE

El siglo XVIII está lleno de contradicciones. No sólo su actitud filosófica vacila entre racionalismo e idealismo; también sus propósitos artísticos están dominados por dos corrientes contrarias y tan pronto se acercan a una concepción severamente clasicista como a otra desenfrenadamente pictórica. Y lo mismo que el racionalismo de la época, también su clasicismo es un fenómeno difícilmente definible y sociológicamente equívoco, puesto que está sostenido alternativamente por estratos sociales unas veces cortesanos y aristocráticos y otras veces burgueses, y termina desarrollando el estilo artístico representativo de la burguesía revolucionaria. El hecho de que la pintura de David se convierta en el arte oficial de la Revolución sólo puede parecer extraño e incluso inexplicable si se tiene una idea demasiado estrecha del concepto de clasicismo, reduciéndolo a ser la visión artística de las clases superiores de mentalidad conservadora. El arte clasicista tiende ciertamente al conservadurismo y es muy apropiado para la representación de ideologías autoritarias, pero el sentido de la vida de la aristocracia encuentra en sí una expresión más inmediata en el Barroco sensualista y exuberante que en el sobrio y seco clasicismo. La burguesía de mentalidad racionalista, disciplinada y moderada prefiere, por el contrario, las formas artísticas sencillas, claras y sin complicaciones del clasicismo, y se siente tan escasamente atraída por la confusa e informe imitación de la naturaleza como por el petulante arte imaginativo de la aristocracia. Su naturalismo se mueve dentro de límites relativamente estrechos, y habitualmente se restringe al retrato racionalista de la realidad, es decir de una realidad sin contradicciones internas. Naturalidad y disciplina formal significan en él casi lo mismo. Sólo en el clasicismo de la aristocracia se convierten los principios de orden del arte burgués en una conformación estricta a rígidas normas; su aspiración a la simplicidad y la economía, en coerción y subordinación, y su sana lógica, en un indiferente intelectualismo. En el clasicismo griego o en el de Giotto, la fidelidad a la naturaleza no es entendida nunca como incompatible con la concentración formal; sólo en el arte de la aristocracia cortesana la forma se impone a expensas de la naturalidad, y sólo en él se la concibe como una limitación y una barrera. Pero el clasicismo en sí representa tan escasamente una tendencia expansiva y naturalista como un estilo típicamente burgués[134], aunque frecuentemente comienza siendo un movimiento burgués y desarrolla sus principios formales orientándolos hacia la naturalidad. En cualquier caso, sobrepasa los límites tanto de la concepción artística burguesa como los de los presupuestos del naturalismo. El arte de Racine y de Claudio de Lorena es clasicista sin ser burgués ni naturalista.

La historia del arte moderno está señalada por el progreso consecuente y casi

ininterrumpido del naturalismo; las corrientes rigurosamente formales surgen en pocas ocasiones y son de escasa duración, aunque están presentes de manera subterránea en toda la evolución. La alianza sin contradicciones del naturalismo con la forma clásica en la obra de Giotto se disuelve ya en el *Trecento*, y el arte esencialmente burgués de los dos siglos siguientes desarrolla el naturalismo a expensas de la forma. El pleno Renacimiento vuelve de nuevo su atención a los principios de la forma, pero ya no considera la composición, al igual que antaño Giotto, como un instrumento de clarificación y simplificación, sino, de acuerdo con su filiación aristocrática, como un vehículo para la exaltación e idealización de la realidad. Sin embargo, el arte del pleno Renacimiento no es en modo alguno antinaturalista; es, simplemente, más pobre en detalles naturalistas y menos concentrado en la diferenciación del material empírico que el arte del período precedente, pero no es en absoluto menos verdadero ni exacto. El manierismo, por el contrario, que corresponde en su mentalidad a un progreso ulterior del proceclasicismo. En el drama, sin embargo, el clasicismo burgués se impone totalmente con sus tres unidades. *El Cid*, del abogado de Ruán, Corneille, que aparece en 1635, puede ser considerado como el triunfo definitivo de este clasicismo. Tropieza al principio también con la oposición de los círculos cortesanos; pero la ideología realista y racionalista que domina la economía y la política de la época no puede ser detenida en su marcha triunfal. La aristocracia, que está bajo la influencia del gusto español, tiene que superar su inclinación por lo aventurero, extravagante y fantástico, y someterse a los criterios estéticos de la burguesía sobria y nada pretenciosa. Lo cual no ocurre, naturalmente, sin que la aristocracia modifique esta concepción del arte según conviene a sus propios ideales y propósitos. Mantiene la armonía, la regularidad y la naturalidad del clasicismo burgués, puesto que la nueva etiqueta cortesana prohíbe todo lo estridente, lo ruidoso y lo caprichoso, pero reinterpreta la economía artística de esta dirección estilística haciendo de ella una concepción del mundo en la que por concentración y precisión no se entienden puritanos principios de disciplina, sino escrupulosas reglas del gusto, y éstas se oponen a la naturaleza grosera, indómita e incalculable como normas de una realidad más alta y más pura. El clasicismo, que originariamente no se proponía más que acentuar y mantener la unidad orgánica y la severa «lógica» de la naturaleza, se convierte de este modo en un freno del instinto, en una defensa contra el aluvión de las emociones y en un velo para cubrir lo ordinario y lo demasiado natural.

En las tragedias de Corneille, que son una de las manifestaciones más maduras del nuevo racionalismo artístico, pero que evidentemente no han surgido sin tener en cuenta las exigencias del teatro cortesano, está ya en cierto modo consumada esta reinterpretación. En el período siguiente retroceden constantemente en el arte cortesano estas tendencias puritanas y secas del clasicismo, de un lado porque junto a su rigorismo —y frecuentemente frente a él— se va imponiendo el deseo de una más elevada ostentación, y de otro porque adviene una modificación en las ideas artísticas del siglo y con ello adquieren preeminencia las aspiraciones del Barroco, más libres, más

emocionales y más sensualistas. En el arte y la literatura franceses surge de este modo una curiosa vecindad y amalgama de tendencias clasicistas y barrocas, cuyo resultado es un estilo que es en sí una contradicción: el clasicismo barroco. El barroco pleno de Racine y de Le Brun contiene —en un caso completamente resuelto, y en el otro totalmente por resolver— el conflicto entre el nuevo estilo cortesano ceremonial y el rigorismo formal cuyos principios tienen sus raíces en el clasicismo burgués. Es clasicista y anticlasicista al mismo tiempo, tanto en la materia como en la forma, en la profusión como en la restricción, en la expansión como en la concentración.

Hacia 1680 aparece una contracorriente opuesta a este estilo cortesano y académico: es una oposición tanto a su actitud grandiosa y sus temas pretenciosos como a su supuesta fidelidad a los modelos clásicos. Se impone con ella una concepción artística menos contenida, más individualista y más íntima, y su liberalismo se dirige sobre todo contra el clasicismo, no contra las tendencias barrocas, del arte cortesano. El triunfo de los modernos en la «Cuestión de los antiguos y los modernos» es nada más que un síntoma de esta evolución. La Regencia decide el triunfo de las tendencias anticlasicistas y trae consigo una orientación totalmente nueva del gusto dominante. El origen social del nuevo arte no es del todo inequívoco y claro. El cambio lo realiza en parte la aristocracia de ideas liberales y sentimientos antimonárquicos, y en parte la alta burguesía. Pero a medida que el arte de la Regencia evoluciona hacia el rococó, adopta cada vez más características de un estilo cortesano aristocrático, aunque desde el primer momento lleva en sí los elementos de disolución de la cultura cortesana. Pierde, sobre todo, el carácter concentrado, preciso y sólido del clasicismo, y muestra una repulsa siempre creciente contra todo lo regular, geométrico y tectónico, y una inclinación cada vez más manifiesta a la improvisación, el *aperçu* y el epigrama. «Si quelqu’un est assez barbare-assez classique!», llega a decir Beaumarchais, que no tiene en modo alguno una mentalidad cortesana. Nunca desde la Edad Media el arte se ha alejado tanto del ideal clásico y nunca ha sido tan complicado y artificioso.

Y entonces, hacia 1750, en medio del rococó se inserta una nueva reacción. Los elementos progresistas representan, frente a la orientación dominante, un ideal artístico que tiene otra vez un carácter racionalmente clasicista. Ningún clasicismo ha sido nunca más estricto, más sobrio ni más metódico que éste; en ninguno la reducción de las formas, la línea recta y todo lo que poseyera alguna significación tectónica se realizó de manera más consecuente, ni se acentuó hasta tal punto lo típico y lo normativo. Ningún clasicismo fue tan inequívoco como éste, porque ninguno poseyó su carácter estrictamente programático ni su voluntad destructiva dirigida a la disolución del rococó. Pero tampoco ahora está claro cuáles han sido las clases sociales iniciadoras del nuevo movimiento. Sus primeros representantes, Caylus y Cochin, Gabriel y Soufflot, tienen sus raíces en la cultura cortesana aristocrática, pero pronto se hace evidente que detrás de ellos están como fuerza motriz los elementos más progresistas de la sociedad. El origen sociológico del nuevo clasicismo es ahora tan difícil de decidir porque nunca se había desarraigado

totalmente la tradición del antiguo clasicismo barroco, y es tan efectiva en la elegancia de Vanloo o de Reynolds como en la corrección de Voltaire o de Pope. Ciertas fórmulas clasicistas permanecen en vigor tanto en la pintura como en la literatura durante todo el período estilístico cortesano, que se extiende a lo largo de los siglos XVII y XVIII, y, por lo que se refiere a la dicción poética, el pasaje siguiente, de Pope, representa el clasicismo de esta época tan perfectamente como cualquier texto del siglo de Luis XIV:

Mira a través de este aire, este océano y esta tierra,
toda la materia alienta e irrumpe en la vida.
Arriba ¡cuán alta y creciente vida puede desenvolverse!
En torno ¡qué amplitud! ¡Qué profundidad se extiende debajo!
Inmensa cadena de la existencia, que partió de Dios,
engendra lo etéreo, lo humano, el ángel, el hombre,
la bestia, el pájaro, el pez, el insecto, lo que no llega a ver el ojo,
lo que no alcanza a distinguir la lente; desde el infinito a ti,
desde ti a la nada[135].

El severo racionalismo y la forma suave y cristalina de estos versos son diferentes, sin embargo, incluso a primera vista, de las siguientes líneas de Chénier, que son tan irreprochablemente clasicistas como ellos, pero que, sin embargo, están llenas ya de una pasión nueva:

Allons, étouffe tes clameurs;
Souffre, o coeur gros de haine, affamé de justice.
Toi, Vertu, pleure si je meurs.

Los versos de Pope son una reminiscencia de la cultura intelectual de la aristocracia cortesana, mientras que los de Chénier son ya la expresión del nuevo emocionalismo burgués y están en labios de un poeta que se yergue a la sombra de la guillotina y se convierte en víctima de aquella burguesía revolucionaria cuyo gusto clasicista encontró en él su primer representante valioso, aunque involuntario.

El nuevo clasicismo no aparece en modo alguno tan de improviso como frecuentemente se ha dicho[136]. Su desarrollo corre ya desde finales de la Edad Media entre los dos polos de una concepción artística estrictamente tectónica y otra de libertad formal, esto es, entre una ligada al clasicismo y otra opuesta a él. Ninguna de las innovaciones del nuevo arte representa una aportación completamente nueva; todas se enlazan con una u otra de estas dos tendencias, que se relevan una a la otra en la dirección, pero que no son enteramente desplazadas nunca. Aquellos investigadores que presentan el neoclasicismo como una innovación completa acostumbran descubrir la peculiaridad de su génesis en que la evolución en él no procede de lo simple a lo complicado, es decir de lo lineal a lo pictórico o de lo pictórico a lo más pictórico, sino que el proceso de diferenciación «se interrumpe», y el desarrollo en cierto modo «retrocede a saltos».

Wölfflin piensa que en esta regresión «la iniciativa está más claramente motivada por las circunstancias externas» que por el ininterrumpido proceso de complicación. En realidad no hay diferencia fundamental entre los dos tipos de desarrollo; lo que ocurre, simplemente, es que la influencia de las «circunstancias externas» es más evidente en el caso de un desarrollo intermitente que en el de un desarrollo rectilíneo. Efectivamente, estas circunstancias desempeñan siempre el mismo papel decisivo. En cualquier punto y en cualquier momento de la evolución está abierto el interrogante de qué dirección ha de tomar la creación artística. El mantener la orientación existente representa un proceso dialéctico semejante y es, en igual medida, una consecuencia de las «circunstancias externas», que el modificar la orientación dada. La pretensión de retener o de interrumpir el progreso del naturalismo no presupone ningún factor fundamentalmente distinto de los que constituyen el deseo de mantener o acelerar su progreso. El arte de la época de la Revolución se distingue del clasicismo anterior sobre todo en que con él consigue el predominio definitivo la concepción artística rigoristamente formal, lo que no había ocurrido desde principios del Renacimiento, y en que representa la consumación definitiva de una evolución que había durado trescientos años y se extendía desde el naturalismo de Pisanello hasta el impresionismo de Guardi[137]. A pesar de ello, sería injusto negar toda tensión y todo conflicto estilístico al arte de David; la dialéctica de las distintas direcciones estilísticas está latiendo en él tan febrilmente como en la poesía de Chénier y en todas las creaciones artísticas importantes del período revolucionario.

El clasicismo que se extiende desde la mitad del siglo XVIII hasta la Revolución de Julio no representa un movimiento homogéneo, sino una evolución que, aunque procede de manera ininterrumpida, se consuma en varias fases claramente distintas. La primera de estas fases, que se extiende aproximadamente desde 1750 hasta 1780 y que suele ser llamada «clasicismo rococó» por el carácter mixto de su estilo, representa en el desarrollo histórico las tendencias probablemente más importantes, reunidas en el «estilo Luis XVI», pero representa sólo una corriente subterránea en la auténtica vida artística de la época. La heterogeneidad de las tendencias estilísticas en competencia se manifiesta del modo más agudo en la arquitectura, que combina interiores rococós con fachadas clasicistas, sin que los contemporáneos encontrasen nunca molesta esta mezcla de estilos. En ningún fenómeno se manifiestan más expresivamente la indecisión de la época y su incapacidad para elegir entre las alternativas posibles que en este eclecticismo. El Barroco se caracterizaba ya por su vacilación entre racionalismo y sensualismo, formalismo y espontaneidad, clasicismo y modernidad, pero trataba de resolver estos antagonismos en un único estilo, aunque no fuera completamente homogéneo. Ahora, por el contrario, nos encontramos ante un arte en el que ni siquiera se intenta reducir los diversos elementos estilísticos a un común denominador. Pues lo mismo que en la arquitectura se combinan exteriores e interiores de diferente dirección estilística, en la pintura y en la poesía están también creaciones de estilos completamente distintos unas junto a otras: obras de Boucher, Fragonard y Voltaire junto a las de Vien, Greuze, Diderot y Rousseau. La época

produce a lo sumo formas híbridas, pero no trae un ajuste de los principios formales opuestos. Este eclecticismo corresponde a la estructura general de la sociedad, en la que las clases se mezclan y con frecuencia operan conjuntamente, pero interiormente, sin embargo, siguen siendo ajenas unas a otras. Las relaciones de las fuerzas existentes se expresan artísticamente sobre todo en el hecho de que el rococó cortesano es prácticamente siempre el estilo predominante y disfruta el favor de una mayoría abrumadora entre el público de arte, mientras el clasicismo no representa más que el arte de la oposición y constituye el programa artístico de un estrato de aficionados relativamente escaso, apenas digno de ser tenido en cuenta en el mercado artístico.

Este nuevo movimiento, que ha sido también llamado «clasicismo arqueológico», depende de la vivencia clasicista del arte griego y romano más fuertemente que las anteriores tendencias afines. Pero incluso ahora el interés teórico por la antigüedad clásica no es lo principal, sino que presupone más bien un cambio de gusto, y este cambio de gusto, a su vez, una modificación de valores vitales. El arte clásico cobra actualidad para el siglo XVIII porque, después de la técnica que se ha vuelto demasiado flexible y fluida y después del atractivo en exceso juguetón de colores y tonos, se siente de nuevo la atracción de un estilo artístico más sobrio, más serio y más objetivo. Cuando a mediados de siglo surge la nueva tendencia clasicista, el clasicismo del *grand siècle* ha muerto hace ya cincuenta años; el arte se ha entregado a la misma voluptuosidad que domina todo el siglo. El antisensualismo del ideal artístico clásico puesto de nuevo en vigor ahora no es cuestión de gusto o de valoración estética, o al menos no lo es en primer lugar, sino que es cuestión de moral: es la expresión de una ambición de sencillez y sinceridad. El cambio de gusto que hace olvidar el estímulo de lo óptico sensual, la riqueza y la gradación del color, la plenitud fluyente y el ímpetu arrollador de las impresiones, y pone en duda sobre todo el valor de aquello que todo experto había considerado desde hacía medio siglo como la quintaesencia del arte, esta inaudita simplificación y nivelación de la escala de valores estéticos significa el triunfo de un nuevo ideal puritano que se opone al hedonismo de la época. La nostalgia de la línea pura, inequívoca y sin complicaciones, de la regularidad y la disciplina, de la armonía y el sosiego, de la «noble simplicidad y la tranquila grandeza» de Winckelmann, es, sobre todo, una protesta contra la insinceridad y la artificiosidad, contra el virtuosismo y el brillo vacíos del rococó, que ahora comienzan a ser considerados como depravados, degenerados, enfermizos y antinaturales.

Junto a los artistas que, como Vien, Falconet, Mengs, Battoni, Benjamin West y William Hamilton, se adhieren con entusiasmo en toda Europa a la nueva tendencia, hay innumerables artistas y aficionados, críticos y coleccionistas que coquetean meramente con esta revolución contra el rococó y participan de manera sólo superficial en la moda arqueológica. La mayoría de ellos son simplemente transmisores de un movimiento cuyo verdadero origen y cuyos últimos propósitos desconocen. Teóricamente, el director de la Academia, Antoine Coypel, se coloca al lado del clasicismo, y el conde Caylus, el noble aficionado al arte y arqueólogo, se pone incluso a la cabeza del movimiento. El

superintendente De Marigny, hermano de Madame de Pompadour, va en 1784 con Soufflot y Cochin a Italia en viaje de estudios, y con esto inicia las nuevas peregrinaciones al sur. Con Winckelmann comienza la investigación arqueológica sistemática; con Mengs, la nueva tendencia clasicista se impone en Roma, y en la obra de Piranesi la experiencia de la arqueología se convierte en el verdadero objeto del arte. El nuevo clasicismo se distingue principalmente de los antiguos movimientos clasicistas en que concibe lo clásico y lo moderno como dos tendencias hostiles e incompatibles[138]. Sin embargo, mientras en Francia se encuentra una fórmula de compromiso entre las tendencias antagónicas, y el clasicismo, sobre todo en la obra de David, representa un progreso del naturalismo, el nuevo movimiento produce en los demás países europeos, por lo general, un anémico arte académico que considera la imitación de la antigüedad clásica como un fin en sí misma.

Se acostumbra ver en las excavaciones de Pompeya (1748) el estímulo decisivo para el nuevo clasicismo arqueológico; esta empresa, sin embargo, tuvo que haber sido promovida a su vez por un nuevo interés y un nuevo punto de vista para lograr tal influencia, pues las primeras excavaciones, que tuvieron lugar en Herculano en 1737, no produjeron consecuencias estimables. El cambio en el clima intelectual no ocurre sino hasta mediados de siglo. A partir de este momento es cuando comienzan a surgir el cultivo científico internacional de la arqueología y el movimiento artístico internacional del clasicismo, que ya no estará bajo predominio francés, aunque la escuela de David extenderá su filiación a toda Europa. Los *scavi* se convierten en el tema del día; toda la intelectualidad de Occidente se interesa por ellos. El coleccionar antigüedades se convierte en una verdadera pasión; se gastan sumas importantes en obras de arte clásico y se crean nuevas gliptotecas y colecciones de gemas y vasos. Un viaje de estudios a Italia se convierte ahora no sólo en una cosa de buen tono, sino en parte indispensable de la educación de un joven de la buena sociedad. No hay artista, ni poeta, ni persona interesada en cuestiones intelectuales que no se prometa la más alta potenciación de sí mismo como resultado de la experiencia directa de los monumentos clásicos en Italia. El viaje de Goethe a Italia, su colección de antigüedades, la sala de Hera en su casa de Weimar, con el busto colosal de la diosa, que amenaza hacer saltar las paredes de aquel interior burgués, valen como símbolo de esta época cultural.

Pero el nuevo culto de lo clásico es, tanto como el casi contemporáneo entusiasmo por la Edad Media, un movimiento esencialmente romántico; porque también la antigüedad clásica aparece ahora como un período primitivo de la cultura humana, inasequible y desaparecido para siempre, en el sentido rousseauniano. En esta concepción de la antigüedad están acordes Winckelmann, Lessing, Herder, Goethe y todo el romanticismo alemán. Todos descubren en ella una fuente de restablecimiento y renovación, un ejemplo de humanidad plena y genuina, aunque ya irrealizable. No es casual que el movimiento prerromántico coincida con los inicios de la arqueología, y que Rousseau y Winckelmann sean contemporáneos; la característica intelectual básica de la época se expresa siempre en la misma nostálgica filosofía de la cultura, tan pronto vuelta hacia la antigüedad clásica

como hacia la Edad Media. El nuevo clasicismo se dirige tanto contra el prerromanticismo como contra la frivolidad y la artificiosidad del rococó; ambos están impregnados del mismo sentido burgués de la vida. La imagen que el Renacimiento tenía de la antigüedad clásica estaba condicionada por la concepción del mundo de los humanistas y reflejaba las ideas antiescolásticas y anticlericales de este estrato intelectual; el arte del siglo XVII interpretaba el mundo de los griegos y los romanos según los conceptos feudales de la moral profesados por la monarquía absolutista; el clasicismo de la época de la Revolución depende del ideal de vida estoico republicano de la burguesía progresiva y permanece fiel a este ideal en todas sus manifestaciones.

El tercer cuarto de siglo estuvo todavía lleno del conflicto de los estilos. El clasicismo se encontraba envuelto en una lucha y era la más débil de las dos tendencias en competencia. Hasta 1780 aproximadamente se limitó en la mayoría de los casos a una discusión teórica con el arte cortesano; sólo después de esta fecha, especialmente desde la aparición de David, puede el rococó ser considerado vencido. El éxito de *El juramento de los Horacios*, en 1785, significa el fin de una lucha de treinta años y la victoria del nuevo estilo monumental. Con el arte de la era revolucionaria, que se extiende aproximadamente de 1780 a 1800, comienza una nueva fase del clasicismo. En vísperas de la Revolución estaban en conjunto representadas en la pintura francesa las siguientes tendencias: 1, la tradición del rococó sensualista y colorista en el arte de Fragonard; 2, el sentimentalismo representado por Greuze; 3, el naturalismo burgués de Chardin; 4, el clasicismo de Vien. La Revolución escogió este clasicismo como el estilo más acorde con su ideología, aunque debiera pensarse que el gusto representado por Greuze y Chardin era más adecuado a ella. Sin embargo, lo decisivo en la elección no fue la cuestión del gusto y de la forma, ni el principio de la interioridad y la intimidad derivado del ideal artístico burgués de la baja Edad Media y el Renacimiento temprano, sino la consideración de cuál de las direcciones existentes era la más apropiada para representar del modo más eficaz posible la ética de la Revolución con sus ideales patriótico-heroicos, sus virtudes cívicas romanas y sus ideas republicanas de libertad. Amor a la libertad y a la patria, heroísmo y espíritu de sacrificio, rigor espartano y autodominio estoico sustituyen ahora a aquellos conceptos morales que la burguesía había desarrollado en el curso de su ascenso económico, y que, finalmente, se habían debilitado y socavado tanto que la burguesía había podido convertirse en uno de los sustentadores más importantes de la cultura del rococó. Los precursores y adelantados de la Revolución tuvieron que volverse tan acremente contra el ideal de vida de los *fermiers généraux* como contra las *douceurs de vivre* de la aristocracia. Pero no podían apoyarse en la burguesa concepción del mundo confortable, patriarcal y antiheroica de los siglos anteriores, y debían esperar el logro de sus propósitos sólo de un arte completamente militante. Para conseguirlo, de entre todas las direcciones artísticas que se les ofrecían para la elección, el clasicismo de Vien y su escuela poseía la mayor parte de las premisas.

El arte de Vien, sin embargo, estaba todavía lleno de dispersión y trivialidad, y tan

estrechamente ligado al rococó como la pintura sentimentalmente burguesa de Greuze. El clasicismo no era en este caso más que un tributo rendido a la moda, a la que el artista se unía con celo pedantesco. En sus pinturas coquetamente eróticas solamente los motivos eran clásicos y el estilo era clasicista, pero el espíritu y la disposición eran puramente rococós. No hay que maravillarse de que el joven David comenzara su viaje a Italia con la decisión de no dejarse seducir por los atractivos de la antigüedad clásica[139]. Nada muestra tan claramente cuán profunda fue la cesura entre el clasicismo rococó y el clasicismo revolucionario de la generación siguiente que esta resolución de David. Si, a pesar de ello, David se convirtió en el adelantado y el más grande representante del arte clasicista, hay que atribuirlo al cambio de significación que había padecido el clasicismo, como consecuencia de lo cual había perdido su carácter estetizante. Sin embargo, David no consiguió inmediatamente el triunfo con su nueva interpretación del clasicismo. En primer lugar, nada nos autoriza a suponer que había de ocupar la posición privilegiada que tenía desde *El juramento de los Horacios* y que sólo perdió después de la Restauración. Al mismo tiempo que David, se encuentra en Roma también un grupo de jóvenes artistas franceses en los que se da un desarrollo semejante al del propio David. El Salón de 1781 estaba dominado por estos jóvenes «romanos» que habían evolucionado hacia el clasicismo estricto, y de los que Ménageot era considerado el auténtico jefe. Los cuadros de David eran siempre más severos y serios para el gusto de la época. La crítica se dio cuenta sólo poco a poco de que precisamente estos cuadros significaban el triunfo de las ideas que trataban de imponerse frente al rococó[140].

Pero a David le llegó la madurez, y la reparación que se le ofreció no dejó nada que desear. *El juramento de los Horacios* constituyó uno de los éxitos más grandes en la historia del arte. El camino triunfal de la obra comenzó en Italia, donde David la expuso en su propio estudio. Se peregrinó al cuadro, se le ofrecieron flores, y Vien, Battoni, Angelika Kauffmann y Wilhelm Tischbein, es decir los artistas más estimados en Roma, estuvieron acordes en las alabanzas al joven maestro. En París, donde el público conoció la obra en el Salón de 1785, el triunfo continuó. *El juramento de los Horacios* fue designado como «el cuadro más bello del siglo», y la hazaña de David fue considerada como realmente revolucionaria. La obra pareció a los contemporáneos el hecho más nuevo y audaz que podían imaginarse y de la realización más completa del ideal clasicista. En el cuadro, la escena representada se reducía a un par de figuras, casi sin comparsas, sin accesorios. Los protagonistas del drama, como signo de su unanimidad y su resolución de, si fuera necesario, morir juntos por su común ideal, están concentrados en una línea única, entera y rígida; el artista consiguió con este radicalismo formal un efecto con el que no podía compararse ninguna de las experiencias artísticas de su generación. Desarrolló su clasicismo dentro de un arte puramente lineal, con una renuncia absoluta a los efectos pictóricos y a todas las concesiones que hubieran convertido la representación en una pura fiesta para los ojos. Los medios artísticos de que se sirvió eran estrictamente racionales, metódicos y puritanos, y subordinaban toda la organización de la obra al principio de la

economía. La precisión y la objetividad, la limitación a lo más necesario y la energía espiritual que se expresaban en esta concentración, correspondían al estoicismo de la burguesía revolucionaria como ninguna otra orientación artística. En ella estaban unidas la grandeza y la sencillez, la dignidad y la sobriedad. *El juramento de los Horacios* ha sido llamado con razón «el cuadro clasicista por excelencia»[141]. La obra representaba el ideal estilístico de su tiempo tan perfectamente como, por ejemplo, la *Cena* de Leonardo, la concepción artística del Renacimiento. Si se pueden alguna vez interpretar sociológicamente las puras formas artísticas, éste es el caso. Esta claridad, esta ausencia de concesiones, esta agudeza de expresión tienen su origen indudablemente en las virtudes cívicas republicanas; la forma es ahora realmente sólo un vehículo, un medio para un fin. El hecho de que, a pesar de ello, las clases superiores participaran de este clasicismo es, por lo que sabemos del poder sugestivo de los movimientos triunfantes, mucho menos asombroso que el hecho de que también el gobierno lo fomentara. *El juramento de los Horacios*, como se sabe, fue pintado para el ministerio de Bellas Artes. La actitud general frente a las tendencias subversivas era tan desprevenida y tan indecisa en el arte como en la política.

Cuando en 1789 se expone *Bruto*, el cuadro con que David alcanza la cumbre de su gloria, las consideraciones formales no desempeñan ningún papel de tipo consciente en la acogida que el público dispensa a la obra. El atavío y el patriotismo romanos se han adueñado de la moda y se han convertido en un símbolo universalmente válido del que se hace uso con tanto más gusto cuanto que cualquier otra analogía o cualquier otro paralelo histórico recordarían el ideal heroico caballeresco. Sin embargo, los presupuestos de los que surge el moderno patriotismo no tienen realmente nada en común con los romanos. Este patriotismo es producto de una época en la que Francia no tiene ya que defender su libertad contra un vecino codicioso o contra un señor feudal extranjero, sino contra un entorno hostil distinto de ella en toda su estructura social y opuesto a la Revolución. La Francia revolucionaria pone el arte de manera totalmente ingenua al servicio de esta lucha; hasta el siglo XIX no surge la idea de *l'art pour l'art*, que prohíbe esta práctica. La oposición del romanticismo a la Ilustración y a la Revolución es la primera en alumbrar el principio del arte «puro» e «inútil», y cuando las clases dominantes temen perder su influencia sobre el arte es cuando aparece la exigencia de la pasividad del artista. El siglo XVIII usa todavía del arte para la consecución de sus fines prácticos de manera tan carente de escrúpulos como lo habían hecho los siglos precedentes; pero hasta la Revolución apenas si los artistas se habían dado cuenta de esta práctica y mucho menos habían pensado convertirla en un programa. Con la Revolución el arte se convierte ya en una confesión de fe política, y entonces por vez primera se encarece de manera bien expresiva que el arte no debe ser un «mero adorno en la estructura social», sino «una parre de sus fundamentos»[142]. Debe ser, se dice, no un pasatiempo ni un estimulante para los nervios, ni un privilegio de ricos y ociosos, sino que debe instruir y perfeccionar, espolear a la acción y dar ejemplo. Debe ser puro, verdadero, inspirado e inspirador, debe contribuir a

la felicidad del público en general y convertirse en posesión de toda la nación.

El programa era ingenuo, como todas las reformas abstractas del arte, y su esterilidad demuestra que una revolución debe modificar la sociedad antes de que pueda modificar el arte, aunque el arte mismo sea un instrumento de esta modificación y guarde con el proceso social una complicada relación de acción y reacción recíprocas. Por otra parte, el verdadero designio del programa artístico de la Revolución no era extender la participación del disfrute del arte a las clases excluidas del privilegio de la cultura, sino modificar la sociedad, hacer más hondo el sentimiento de comunidad y despertar la conciencia de las conquistas revolucionarias[143]. En lo sucesivo, el cultivo del arte constituyó un instrumento de gobierno y disfrutó de una atención entonces sólo prestada a los asuntos importantes de Estado. Mientras la República estuvo en peligro y luchó por su propia existencia, todos tuvieron que servirla con todas sus fuerzas. En una comunicación dirigida por David a la Convención se dice: «Cada uno de nosotros es responsable ante la nación del talento que ha recibido de la naturaleza»[144]. Y Hassenfratz, un miembro del jurado del Salón de 1793, formulaba la correspondiente teoría estética en los siguientes términos: «Todo el talento del artista reside en su corazón; lo que lleva a cabo con sus manos no tiene importancia»[145].

David desempeña un papel sin precedentes en la política artística de su tiempo. Es miembro de la Convención y ejerce como tal una influencia considerable; pero es al mismo tiempo confidente y portavoz del gobierno de la Revolución en toda cuestión de arte. Desde Le Brun, ningún artista ha tenido una esfera de actividad tan amplia; sin embargo, el prestigio personal de David es incomparablemente mayor de lo que fue el del factótum de Luis XIV. Es no sólo el dictador artístico de la Revolución, no sólo la autoridad a la que están sometidas la propaganda artística, la organización de todas las grandes fiestas y solemnidades, la Academia con todas sus funciones y todo el sistema de museos y exposiciones, sino que es también el autor de una revolución artística propia, de aquella *révolution davidienne* en la que el arte moderno tiene en cierto aspecto su punto de partida. Es el fundador de una escuela que apenas si tiene paralelo en la historia del arte en cuanto a autoridad, extensión y duración. A ella pertenecen casi todos los jóvenes talentos, y, a pesar de las contrariedades que el maestro tuvo que sufrir, a pesar de la fuga, del destierro y de la merma de su propia fuerza creadora, esta escuela sigue siendo hasta la Revolución de Julio no sólo la escuela más importante, sino la «escuela» de la pintura francesa. Incluso se convierte en la escuela del clasicismo europeo en conjunto, y su creador, que ha sido llamado el Napoleón de la pintura, ejerce a través de ella una influencia que, en su propia esfera, puede incluso compararse con la del conquistador del mundo.

La autoridad del maestro sobrevive al 9 Termidor, al 18 Brumario y al advenimiento de Napoleón al trono, y no simplemente porque David es el pintor más grande de la Francia de entonces, sino porque su clasicismo representa la concepción artística más en

armonía con los designios políticos del Consulado y del Imperio. El desarrollo uniforme desde el punto de vista del trabajo artístico sufre sólo una interrupción durante el período del Directorio, que, en contraste tanto con la Revolución como con el Imperio, tiene un carácter sorprendentemente frívolo, hedonista y estéticamente epicúreo[146]. Bajo el Consulado, cuando los franceses están pensando constantemente en el heroísmo de los romanos, y bajo el Imperio, en cuya propaganda política la comparación con el Imperio romano desempeña un papel semejante al de la analogía con la República romana durante la Revolución, el clasicismo sigue siendo el estilo representativo del arte francés. Pero la pintura de David, a pesar del carácter lógico de su desarrollo, lleva en sí el signo del mismo cambio que están sufriendo la sociedad y el gobierno del país. Ya durante la época del Directorio su estilo, sobre todo en *El rapto de las Sabinas*, muestra un carácter más delicado, más agradable, desprovisto de la severidad artística sin concesiones de los años de la Revolución. Y durante el Imperio se entrega de nuevo a la lisonjera elegancia y a la artificiosidad de su estilo Directorio, desviándose de los propósitos de sus primeros tiempos en otra dirección. El estilo Imperio del maestro contiene, trasladado al terreno artístico, todo el conflicto interno de la hegemonía de Napoleón. Pues así como este régimen no pudo nunca desmentir su origen revolucionario y destruye de una vez para siempre la esperanza de una renovación de los privilegios hereditarios, pero continúa inexorablemente la liquidación de la Revolución, que había comenzado con el 9 Termidor, y no sólo asegura la posesión del poder a la burguesía acaudalada y a los ricos terratenientes, sino que implanta una dictadura política que restringe los derechos de libertad de estas clases al código civil, así también el arte de David en el Imperio es una síntesis desequilibrada de tendencias opuestas en la que gradualmente lo ceremonioso y lo convencional se imponen al naturalismo y a la espontaneidad.

Las tareas encargadas a David como *premier peintre* de Napoleón favorecían a su arte en cuanto que le llevaban de nuevo a una relación inmediata con la realidad histórica y le ofrecían la ocasión de enfrentarse con los problemas formales de la gran pintura histórica oficial, pero al mismo tiempo acartonaban su clasicismo y anticipaban las características de aquel academicismo que habría de ser tan fatal para él mismo y para su escuela. Delacroix llamó a David «le père de toute l’école moderne», y lo era en un doble aspecto: no sólo como creador del nuevo naturalismo burgués que, especialmente en el retrato, dio expresión a la seriedad y la dignidad de una concepción de la vida severa, sencilla y nada teatral, sino precisamente también como renovador de los cuadros de historia y de la representación pictórica de las grandes ocasiones históricas. Gracias a tales tareas David consiguió, después de la elegancia superficial y del frívolo tratamiento de los problemas formales de su época del Directorio, recobrar una gran parte de su primitiva objetividad y su naturalidad. Los problemas que ahora tiene que resolver ya no se ciernen en el aire como el tema de *El rapto de las Sabinas*, sino que resultan de la realidad inmediata y actual. Encuentra en encargos como el de *La consagración de Napoleón* (1805-1808) o el de *Reparto de las águilas* (1810) muchos más estímulos artísticos de los que quizá él

mismo hubiera esperado. Lo que estas pinturas nos hacen echar de menos en estímulo y dramatismo, comparadas con *Juramento en el Juego de la Pelota*, está compensado por el tratamiento más simple y menos teatral del tema. David se aleja con ellas cada vez más del siglo XVIII y de la tradición del rococó, y crea, en contraste con el individualismo genial de sus obras juveniles, un estilo más objetivo, del que cabe que se abuse académicamente, pero que de cualquiera de las maneras puede ser continuado. La íntima discordia que amenazaba la unidad espiritual de su arte desde el Directorio no la ha superado todavía por completo. Junto a las ceremonias oficiales, para las que encuentra una solución completamente satisfactoria, pinta escenas del mundo clásico, como *Safo* (1809) o *Leónidas* (1812), que son tan afectadas y amaneradas como lo era *El rapto de las Sabinas*. El mundo clásico ha dejado de ser para David una fuente de inspiración y se le convierte en mero convencionalismo, como a sus contemporáneos. Cuando se ocupa en tareas prácticas, continúa produciendo obras maestras, pero cuando intenta remontarse sobre la realidad, falla.

El conflicto existente en el arte de David —el contraste entre el abstracto y anémico idealismo de sus composiciones mitológicas y anticuario-históricas, y el jugoso naturalismo de sus retratos— se vuelve más agudo durante su exilio en Bruselas. Cuantas veces entra en contacto con la vida real, es decir cuando tiene que pintar retratos, sigue siendo el gran maestro de siempre; por el contrario, cuando se ensimisma en sus ilusiones clásicas, que han perdido toda relación con el presente y se han convertido en un mero juego artístico, no sólo da la impresión de estar pasado de moda, sino frecuentemente también de caer en el mal gusto. El caso de David tiene una importancia especial para la sociología del arte, pues probablemente no hay a lo largo de toda la historia otro ejemplo semejante para refutar de manera tan incuestionable la tesis de la incompatibilidad de los designios políticos prácticos y la calidad auténticamente artística. Cuanto más íntimamente estaba ligado a los intereses políticos y más completamente colocaba su arte al servicio de tareas propagandísticas, mayor era el valor artístico de sus creaciones. Durante la Revolución, cuando todos sus pensamientos giran en torno a la política y pinta *Juramento en el Juego de la Pelota* y *Muerte de Marat*, está en la cumbre de su pujanza artística. Y bajo el Imperio, cuando al menos podía identificarse con los propósitos patrióticos de Napoleón y era indudablemente consciente de lo que la Revolución, a pesar de todo, debía al dictador, su arte siguió siendo vivo y creador mientras se ocupó de tareas prácticas. Sin embargo, más tarde, en Bruselas, cuando perdió toda relación con la realidad política y no era otra cosa que un pintor, descendió al punto más bajo de su desarrollo artístico. Si bien estas correlaciones no demuestran de manera absoluta que un pintor deba estar interesado en la política y ser de mentalidad progresista para pintar buenos cuadros, sí demuestran, sin embargo, que tales intereses y tales designios no estorban en modo alguno la creación de buenos cuadros.

Se ha asegurado con frecuencia que la Revolución fue artísticamente estéril y que sus creaciones se movieron dentro de los límites de un estilo que no era otra cosa que la

continuación y la consumación del antiguo clasicismo rococó. Se ha resaltado que el arte del período revolucionario puede ser denominado revolucionario con referencia a su contenido y a sus ideas, pero no respecto a sus formas y a sus medios estilísticos[147]. La Revolución, efectivamente, se había encontrado con el clasicismo más o menos hecho, pero le dio en cierto modo nuevo contenido y nuevo sentido. El clasicismo de la Revolución parece no original y no creador sólo desde la perspectiva niveladora de la posteridad; los contemporáneos estaban completamente convencidos de las diferencias estilísticas existentes entre el clasicismo de David y el de sus predecesores. Cuán osadas y revolucionarias les parecieron las innovaciones de David lo demuestran mejor que nada las palabras del director de la Academia, Pierre, que designaba la composición de *El juramento de los Horacios* como «un ataque al buen gusto» en tanto que consecuencia de su desviación del habitual esquema piramidal[148]. Pero la auténtica creación estilística de la Revolución no es este clasicismo, sino el romanticismo; es decir no el arte que ella practicó, sino el arte al que preparó el camino. La Revolución misma no podía realizar el nuevo estilo porque ella poseía ciertamente nuevos designios políticos, nuevas instituciones sociales, nuevas normas jurídicas, pero no tenía una sociedad nueva que hablara un lenguaje propio. Había, nada más, las premisas para la aparición de esa nueva sociedad. El arte se queda retrasado en relación con el desarrollo político, y se mueve, en parte, como ya advertía Marx, dentro de las viejas formas anticuadas[149]. Los artistas y los poetas no son en modo alguno siempre profetas, y el arte va con relación a su tiempo retrasado tantas veces como adelantado.

También el romanticismo, al que la Revolución preparó el camino, se apoya en un movimiento similar anterior, pero el prerromanticismo y el romanticismo propiamente dicho no tienen entre sí tanto en común como las dos formas del moderno clasicismo. No constituyen en modo alguno un movimiento romántico unitario que, simplemente, fuera interrumpido en su desarrollo[150]. El prerromanticismo sufre a manos de la Revolución su derrota decisiva y definitiva. Es cierto que el antirracionalismo experimenta un renacimiento, pero el sentimentalismo del siglo XVIII no sobrevive, sin embargo, a la Revolución. El romanticismo posrrevolucionario refleja un sentido nuevo del mundo y de la vida y hace madurar sobre todo una nueva interpretación de la idea de libertad artística. Esta libertad no es ya un privilegio del genio, sino el derecho innato de todo artista y de todo individuo con capacidad. El prerromanticismo autorizaba sólo al genio a apartarse de las reglas; el romanticismo niega el valor de toda regla artística objetiva. Toda expresión individual es única, insustituible, y tiene sus propias leyes y su propia tabla de valores en sí; esta visión es la gran conquista de la Revolución para el arte.

El movimiento romántico se convierte ahora por vez primera en una lucha por la libertad que no se dirige contra las academias, las iglesias, las cortes, los mecenas, los aficionados, los críticos o los maestros, sino contra el mismo principio de tradición, de autoridad y contra toda regla. Esta lucha es inconcebible sin la atmósfera intelectual creada por la Revolución; a la Revolución debe tanto su génesis como su influencia. Todo

el arte moderno es hasta cierto punto el resultado de esta romántica lucha por la libertad. Aunque se hable de normas estéticas supratemporales, de valores artísticos eternamente humanos, de la necesidad de cánones objetivos y convencionalismos vinculadores, la emancipación del individuo, la exclusión de toda autoridad extraña y la falta de consideración para con toda barrera y toda prohibición son y siguen siendo el principio vital del arte moderno. El artista de nuestro tiempo puede reconocer con entusiasmo escuelas, grupos, movimientos y compañeros de lucha y de destino, pero mientras pinta o compone música o poesía está solo y se siente solo. El arte moderno es la expresión del hombre solitario, del individuo, que se siente diferente, trágica o dichosamente diferente, de sus compañeros. La Revolución y el romanticismo significan el fin de la época cultural en la que el artista apelaba todavía a una «sociedad», a un grupo más o menos numeroso, pero homogéneo, a un público cuya autoridad en principio reconocía de manera incondicional. El arte deja de ser arte social regido por criterios objetivos y convencionales, y se convierte en un arte de expresión propia, creador de sus propios criterios, de acuerdo con los cuales quiere ser juzgado; en una palabra, se convierte en un medio por el que el individuo particular habla a individuos particulares. Hasta el romanticismo carecía de importancia el que el público estuviera compuesto por verdaderos entendidos, y en qué medida lo estuviera; artistas y escritores se proponían con todo su ánimo corresponder a los deseos de este público, en contraste con el período romántico y posromántico, en los que ya no se someten al gusto y las exigencias de ningún grupo colectivo y están dispuestos siempre a apelar contra el juicio de alguien ante un tribunal distinto. Se encuentran con su creación en una tensión constante y en una eterna situación de lucha frente al público; permanentemente se constituyen grupos de conocedores y aficionados, pero esta formación de grupos está en constante fluir y destruye toda continuidad en las relaciones entre arte y público.

El origen común del clasicismo de David y de la pintura romántica, que está en la Revolución, se expresa también en que el romanticismo no comienza siendo un ataque al clasicismo y no socava la escuela de David desde fuera, sino que al principio aparece precisamente en los más cercanos y más calificados discípulos del maestro, en Gros, Girodet y Guérin. La rígida separación entre las dos tendencias estilísticas tiene comienzo entre 1820 y 1830, cuando el romanticismo se convierte en el estilo del elemento artísticamente progresista, y el clasicismo en el del conservador, que acata todavía incondicionalmente la autoridad de David. Al gusto personal de Napoleón y a la naturaleza de las tareas que sus artistas habían de resolver correspondía mejor que cualquier otra cosa la forma híbrida de clasicismo y romanticismo creada por Gros. Napoleón buscaba alivio para su racionalismo práctico en obras de arte románticas y era inclinado al sentimentalismo cuando no consideraba el arte como medio de propaganda y ostentación. Esto explica sus preferencias por Ossian y Rousseau en la literatura y por lo pintoresco en la pintura[151]. Cuando Napoleón nombró a David su pintor de corte no hizo otra cosa que seguir la opinión pública; sus simpatías personales pertenecían a Gros, a

Gérard, a Vernet, a Prudhon y a los «pintores anecdóticos» de su tiempo[152]. Por otra parte, todos ellos tenían que pintar sus batallas y victorias, sus festividades y ceremonias, tanto el melindroso Prudhon como el robusto David. El auténtico pintor del Imperio, el pintor de Napoleón por excelencia, era, sin embargo, Gros, el cual debía su fama, que aprobaban tanto los seguidores como los impugnadores de la escuela de David, en parte a su habilidad para pintar escenas sugestivas con una inmediatez de figuras de cera, y en parte a su nueva concepción moral de la pintura de batallas. Fue, como se sabe, el primero que representó la guerra desde el punto de vista humanitario y mostró el lado no heroico del sangriento suceso. La miseria era tan grande que ya no podía ser paliada; más razonable era no intentarlo siquiera.

El Imperio encontró la expresión artística de su concepción del mundo en un eclecticismo que combinaba y unía las tendencias estilísticas existentes. El carácter contradictorio del arte correspondía a las antinomias políticas y sociales del gobierno napoleónico. El gran problema que el Imperio trataba de resolver era la conciliación de las conquistas democráticas de la Revolución con las formas políticas de la monarquía absolutista. El retroceso al *ancien régime* era tan inconcebible para Napoleón como el permanecer en la «anarquía» de la Revolución. Había que encontrar una forma de gobierno que pudiera combinar ambas posturas y creara un compromiso entre el viejo y el nuevo Estado, entre la nobleza antigua y la nueva, entre la nivelación social y la nueva riqueza. La idea de libertad era tan ajena al *ancien régime* como la de igualdad. La Revolución se propuso realizar las dos, pero finalmente abandonó el principio de la igualdad. Napoleón quiso rescatar este principio pero no lo consiguió más que desde el punto de vista jurídico; económica y socialmente sigue predominando la antigua desigualdad prerrevolucionaria. La igualdad política consistió en que todos estaban igualmente desprovistos de derechos. De las conquistas revolucionarias no subsistieron más que la libertad personal ciudadana, la igualdad ante la ley, la abolición de los privilegios feudales, la libertad de creencias y la *carrière ouverte aux talents*. No era poco, ciertamente. La lógica del gobierno autoritario y de las ambiciones cortesanas de Napoleón, sin embargo, condujo a la rehabilitación de la nobleza y de la Iglesia, y, a pesar de la aspiración a mantener los principios fundamentales de la Revolución, creó una atmósfera antirrevolucionaria[153]. El romanticismo recibió un enorme ímpetu con la firma del Concordato y el renacimiento religioso anejo a él. Había ido ya, en la obra de Chateaubriand, de la mano de la idea de una renovación católica y de las tendencias monárquicas. *El genio del cristianismo*, que apareció un año después del Concordato y era la primera obra representativa del romanticismo francés, tuvo un éxito tan inaudito como ninguna otra producción literaria del siglo XVIII. Lo leyó todo París y el *premier consul* hizo que le leyeran durante varias tardes algunas partes de él. La aparición de la obra señala el comienzo del partido clerical y el fin de la hegemonía de los «filósofos»[154]. Con Girodet, la reacción clerical romántica se extiende también al arte y acelera la disolución del clasicismo. Durante los años de la Revolución no se veía en ninguna

exposición un cuadro de contenido religioso[155]. La escuela de David mantuvo en un principio una actitud opuesta al género; pero con la difusión del romanticismo se incrementó el número de pinturas religiosas, y los temas sagrados invadieron, finalmente, también el clasicismo académico.

El renacimiento religioso comienza al mismo tiempo que la reacción política bajo el Consulado. También ella es una parte de la liquidación de la Revolución y es recibida con entusiasmo por la clase dominante. Sin embargo, el júbilo general enmudece pronto bajo la carga de los sacrificios opresivos que la aventura napoleónica impone a la nación, y la alegría desbordante de la burguesía es también sustancialmente reducida por la creación de la nueva nobleza militar y por los intentos de reconciliación con la antigua aristocracia. Pero los días dorados de los abastecedores del ejército, de los comerciantes en granos y los especuladores comienza ahora, y el vencedor en la lucha por lograr la supremacía en la sociedad sigue siendo finalmente la burguesía, aunque ya no es en absoluto la antigua burguesía revolucionaria. Dicho sea de paso, los objetivos que se perseguían con la Revolución nunca fueron tan altruistas como se suelen presentar. La burguesía adinerada era ya mucho antes de la Revolución el acreedor del Estado, y, en vista de la persistente mala administración de la corte, tenía cada vez más motivo para temer la quiebra de las finanzas del Estado. Cuando ella luchaba por un nuevo orden, lo hacía sobre todo para asegurar sus rentas. Esta circunstancia explica la aparente paradoja de que la Revolución fuera realizada por una de las clases más ricas, y no de las menos privilegiadas[156]. No fue en ningún sentido la Revolución del proletariado y de la pequeña burguesía desposeída, sino la Revolución de los rentistas y de los empresarios comerciales, es decir de una clase que era dificultada en su expansión económica por los privilegios de la nobleza feudal, pero que en su existencia no estaba vitalmente amenazada[157]. Sin embargo, la Revolución se hizo con la ayuda de la clase trabajadora y de los estratos inferiores de la burguesía, y difícilmente hubiera triunfado sin ellos. No obstante, tan pronto como la burguesía hubo alcanzado sus fines, abandonó a sus antiguos aliados y quiso disfrutar ella sola de los frutos de la lucha común. Al final, todas las clases oprimidas y desposeídas de derechos se aprovecharon de la Revolución, que, después de tantas rebeliones fracasadas y tantas revueltas, condujo ya a una transformación radical y durable de la sociedad. Pero la reacción inmediata de los acontecimientos no fue nada halagüeña. Apenas había terminado la Revolución se apoderó de las almas una desilusión inmensa, y de la alegre concepción del mundo propia de la Ilustración no quedó ni huella. El liberalismo del siglo XVIII partía de la identidad entre libertad e igualdad. La fe en esta ecuación era la fuente de su optimismo, y la pérdida de la fe en la compatibilidad de ambas ideas fue el origen del pesimismo del período posrevolucionario.

El signo más chocante de la victoria de las ideas liberales es que la influencia de la coerción, de la limitación y la reglamentación del pensamiento no es considerada paralizadora hasta después de la Revolución. Hasta entonces, los más grandes florecimientos artísticos se habían relacionado frecuentemente con las tiranías más rígidas;

de ahora en adelante, todo intento de cultura autoritaria tropieza con una oposición invencible. La Revolución había demostrado que ninguna institución humana es inalterable; pero con esto pierden también las ideas impuestas a los artistas toda pretensión de representar una norma superior, y, en vez de merecer la confianza en su verdad, despiertan sólo sospechas sobre su obligatoriedad. Los principios del orden y la disciplina perdieron su influencia estimulante en el arte, y la idea liberal se convirtió a partir de ahora —sí, efectivamente, sólo a partir de ahora— en fuente de inspiración artística. Napoleón no pudo espolear a sus artistas y escritores a ninguna creación importante, a pesar de los premios, regalos y distinciones que les concedía. Los autores realmente productivos de la época, gente como Madame de Staël y Benjamin Constant, eran disidentes y exiliados[158].

La aportación más importante del Imperio en el terreno del arte consistió en la estabilización de las relaciones creadas durante el período revolucionario entre productores y consumidores. El público burgués, que había surgido en el siglo XVIII, se consolidó y desempeñó en lo sucesivo un papel decisivo como círculo interesado en las artes plásticas. El público de la literatura francesa del siglo XVII estaba compuesto por unos miles de personas; era un círculo de aficionados y conocedores, cuyo número estimaba Voltaire en dos mil o tres mil[159]. Esto no significaba, naturalmente, que este público se compusiera exclusivamente de gente que tuviera juicio artístico independiente, sino, sólo, que poseía ciertos criterios de gusto, los cuales capacitaban a sus miembros para distinguir lo que tenía valor de lo que no lo tenía dentro de unos límites por lo común bastante estrechos. El público de las artes plásticas era, naturalmente, más reducido todavía, y se componía exclusivamente de coleccionistas y conocedores. Hasta el período de la disputa entre los partidarios de Poussin y de Rubens el público del arte no dejó de estar constituido exclusivamente por especialistas[160], y sólo en el siglo XVIII abarcó también a gente que se interesaba por los cuadros sin pensar en su adquisición. Esta tendencia venía acentuándose desde el Salón de 1699, y en 1725 informa ya el *Mercure de France* que se podía ver en el Salón un enorme público de todas las clases y todas las edades, que miraba, ensalzaba, criticaba y censuraba[161]. Según los informes de la época, la afluencia fue sin precedentes, y aunque la mayoría acudía sólo porque la visita al Salón se había puesto de moda, sin embargo, el número de aficionados serios había crecido también. Esto lo prueba, sobre todo, la gran cantidad de nuevas publicaciones de arte, de revistas artísticas y de reproducciones[162].

París, que era hacía ya tiempo el centro de la vida social y literaria, se convierte ahora también en capital artística de Europa y asume plenamente el papel que había desempeñado Italia desde el Renacimiento en la vida artística de Occidente. Es verdad que Roma sigue siendo el centro de estudio del arte clásico; sin embargo, París es el lugar donde se va a estudiar el arte moderno[163]. La vida artística de París, de la que en adelante se ocupa todo el mundo culto, debe, sin embargo, su impulso más fuerte a las exposiciones

de arte, que en modo alguno se limitan al Salón. Es cierto que también en Italia y en Holanda había exposiciones, incluso antes, pero es precisamente en la Francia de los siglos XVII y XVIII donde se convierten en un factor indispensable de la actividad artística[164]. Las exposiciones de arte fueron organizadas de manera regular sólo a partir de 1673, es decir desde el momento en que al reducirse el apoyo oficial, se ven obligados los artistas franceses a volverse a los compradores. En el Salón podían exponer sólo los miembros de la Academia; los artistas no académicos tenían que exponer al público sus obras en la «Academia» de la Asociación de San Lucas, mucho menos distinguida, o en la Exposition de la Jeunesse. Hasta que la Revolución abrió en 1791 el Salón a la totalidad de los artistas, no se hicieron innecesarias las exposiciones secesionistas, y la vida artística, que había recibido su carácter inquieto y estimulante de ellas —de las exposiciones privadas, de las de los estudios y de las de los discípulos—, se volvió más organizada y más sana, aunque tal vez menos vivaz y menos interesante. La Revolución significó el fin de la dictadura de la Academia y de la monopolización del mercado artístico por la corte, la aristocracia y la alta finanza. Las antiguas trabas existentes en el camino de la democratización del arte fueron disueltas; desaparecieron la sociedad y la cultura del rococó. Sin embargo, no se debe asegurar, como se ha hecho con frecuencia, que todos los estratos del público que tenían en sus manos las llaves de la cultura y representaban el «buen gusto» habían desaparecido. Como consecuencia de la amplia participación de la burguesía en la vida artística ya mucho antes de la Revolución, existía una cierta continuidad del desarrollo artístico a pesar de la profunda convulsión. Se realizó, ciertamente, una democratización de la vida artística hasta entonces nunca igualada; es decir, no sólo una difusión, sino también una nivelación del público, pero incluso esta tendencia había empezado antes de la Revolución. Bello es lo que agrada a la mayoría, afirmaba ya Mengs en *Pensamientos sobre la belleza y el gusto* (1765). La auténtica modificación realizada después de la Revolución consistía en que el viejo público representaba una clase en la que el arte desempeñaba una función vital directa y constituía una parte de aquellas formas por medio de las cuales esta clase expresaba, por un lado, su distancia de los estratos más bajos de la sociedad, y, por otro, su comunidad con la corte y el monarca, mientras el nuevo público, por el contrario, pasó a ser un público de aficionados con intereses meramente estéticos, para los que el arte se había convertido en objeto de libre elección y de gusto mudable.

Después que la Asamblea Legislativa aboliese en 1791 los privilegios de la Academia y concediese a todos los artistas el derecho de exponer en el Salón, la Academia fue suprimida totalmente, dos años más tarde. El decreto correspondía en el terreno del arte a la abolición de los privilegios feudales y a la implantación de la democracia. Pero también este desarrollo artístico-político había comenzado antes de la Revolución como el correspondiente desarrollo social. La Academia había sido siempre considerada por los liberales como la quintaesencia del conservadurismo; en realidad, especialmente desde finales del siglo XVII, no era en modo alguno tan estrecha de miras ni tan inaccesible como

se la presentaba. La cuestión de la admisión de miembros fue resuelta en el siglo XVIII de manera muy liberal, como es bien sabido; la limitación del derecho a exponer en el Salón a los miembros de la Academia era la única regla observada estrictamente. Pero precisamente contra esta práctica se dirigía la lucha más enconada por parte de los artistas progresistas agrupados bajo la dirección de David. La Academia fue disuelta tajantemente; sin embargo, no fue tan fácil encontrarle sustituto. En 1793 David fundaba ya la Commune des Arts, una asociación de artistas libre y democrática, sin grupos especiales, clases ni miembros privilegiados. Pero, debido a las intrigas de los monárquicos en su seno, hubo de ser sustituida al año siguiente por la Société Populaire et Républicaine des Arts. Esta fue realmente la primera asociación verdaderamente revolucionaria de los artistas franceses, y fue considerada como la asociación oficial que debía asumir las funciones de la Academia. Pero no fue ni mucho menos una academia, sino una sociedad a la que todo el mundo podía pertenecer, sin consideración hacia su posición u oficio. El mismo año surgió el Club Révolutionnaire des Arts, al que, entre otros, pertenecían David, Prudhon, Gérard e Isabey, y que disfrutaba de gran prestigio debido a sus famosos miembros. Todas estas asociaciones dependían directamente del Comité de Instrucción Pública y estaban bajo la égida de la Convención, del Comité de Salud Pública y de la Commune de París[165]. La Academia fue suprimida al principio sólo como poseedora de la exclusiva de las exposiciones, pero continuó ejerciendo durante mucho tiempo el monopolio de la enseñanza, y de este modo mantuvo una buena parte de su influencia[166]. Sin embargo, su puesto fue ocupado pronto por la Escuela Técnica de Pintura y Escultura; igualmente comenzaron a darse enseñanzas artísticas en escuelas privadas y en clases nocturnas. Además, se introdujo la enseñanza del dibujo también en el plan docente de las escuelas superiores (*écoles centrales*). Sin embargo, nada contribuyó tanto probablemente a la democratización de la educación artística como la organización y ampliación de los museos. Hasta la Revolución, todo artista que no estaba en condiciones de emprender un viaje a Italia podía ver muy poco de las obras de los famosos maestros. Éstas se encontraban en gran parte en las galerías de los reyes y en las de los grandes coleccionistas, y no eran accesibles al público. Todo esto cambió con la Revolución. En 1792 la Convención decidió la creación de un museo en el Louvre. Allí, en la vecindad inmediata de los estudios, los jóvenes artistas podían en lo sucesivo estudiar y copiar diariamente las grandes obras de arte, y allí, en las galerías del Louvre, encontraban el mejor complemento de las enseñanzas de sus propios maestros.

Después del 9 Termidor, el principio de autoridad fue gradualmente restablecido también en el terreno del arte, y finalmente la Academia de Bellas Artes fue sustituida por la sección IV del Instituto. Nada es tan característico del espíritu antidemocrático con que fue realizada esta reforma como el hecho de que la vieja Academia tuviera 150 miembros, frente a los 22 que tenía la nueva. No obstante, pertenecían también a ella David, Houdon y Gérard, que pronto recobraron su antigua autoridad. Desde luego, los artistas revisaron también su relación con la Revolución, que, por lo demás, no había sido completamente

uniforme. Había artistas que fueron desde el principio sinceros y auténticos revolucionarios, y no sólo algunos como David, que, gracias al dinero de su esposa, era en lo material independiente y no tenía que preocuparse por las circunstancias momentáneas del mercado artístico, sino también gente como Fragonard, que se arruinó por la marcha de los acontecimientos, y a pesar de ello permaneció leal a la Revolución. Pero había también entre los artistas, naturalmente, contrarrevolucionarios convencidos; por ejemplo, Madame Vigée-Lebrun, que abandonó el país con su distinguida clientela. Sin embargo, tanto en la derecha como en la izquierda la mayoría eran simpatizantes que, según conviniera a sus intereses, estaban con los revolucionarios o con los emigrados. Los artistas, como conjunto, se vieron en un principio seriamente amenazados por la Revolución; la Revolución les arrebató sus compradores más ricos y más competentes[167]. El número de emigrados crecía de día en día, y la parte del público interesado que no se expatrió, no estaba en condiciones ni tenía humor para adquirir obras de arte. La mayoría de los artistas pasaron en un principio graves privaciones y no es de extrañar que no siempre fueran capaces de sentir entusiasmo por la Revolución. Si, a pesar de ello, en gran número tomaron partido por la Revolución fue porque se sentían humillados y explotados en el antiguo régimen, en el que habitualmente habían sido considerados como criados de sus señores. La Revolución significaba el fin de esta situación y les compensaba, después de todo, también materialmente. Porque, aparte del creciente interés del Gobierno por el arte, surgían también nuevamente aficionados particulares, y de repente apareció un nuevo público que se tomaba vivo interés por la labor de los artistas famosos[168].

La atención prestada al Salón no decayó en absoluto durante la Revolución, sino incluso aumentó. Las obras de arte alcanzaron pronto en las subastas precios tan altos como antes de la Revolución, y durante el Imperio hasta consiguieron una considerable elevación[169]. El número de artistas aumentó, y la crítica se lamentaba de que había ya demasiados artistas. La vida artística se había recobrado rápidamente —demasiado rápidamente— de las conmociones de la Revolución. El ejercicio artístico se restableció antes de que surgiera un nuevo arte. Se renovaron las antiguas instituciones, pero los renovadores no tenían criterios de gusto propio, ni siquiera el valor para tenerlos. Esto explica la decadencia artística del período posrevolucionario; por esto fueron necesarios todavía más de veinte años antes de que pudiera realizarse el romanticismo en Francia.

6

EL ROMANTICISMO ALEMÁN Y EL DE EUROPA OCCIDENTAL

El liberalismo del siglo XIX identificaba el romanticismo con la Restauración y la reacción. Es posible que existiese cierta justificación para establecer esta relación, sobre todo en Alemania, pero en general conducía a una falsa concepción de la historia. La corrección no se hizo hasta que no se realizó una distinción entre romanticismo alemán y romanticismo europeo occidental, y se comenzó a hacer derivar el uno de tendencias reaccionarias y el otro de progresistas. La imagen que de este modo resultó estaba mucho más cerca de la verdad, pero contenía todavía una considerable simplificación de los hechos, pues, desde un punto de vista político, ni una ni otra forma de romanticismo fue clara ni consecuente. Finalmente se estableció la distinción, de acuerdo con la situación real, entre una fase primera y otra posterior, tanto en el romanticismo alemán como en el francés y en el inglés; entre un romanticismo de la primera generación y otro de la segunda. Se hizo constar que la evolución siguió direcciones distintas en Alemania y en Europa occidental, y que el romanticismo alemán procedió de una actitud originariamente revolucionaria hacia una posición reaccionaria, mientras el europeo occidental, por el contrario, pasó de una posición conservadora y monárquica a una actitud liberal. Este planteamiento era ya correcto en sí, pero demostró no ser muy fructífero para la determinación del concepto de romanticismo. Lo característico del movimiento romántico no era que representara una concepción del mundo revolucionaria o antirrevolucionaria, progresista o reaccionaria, sino el que alcanzara una u otra posición por un camino caprichoso, irracional y nada dialéctico. Su entusiasmo revolucionario era tan ajeno a la realidad como su conservadurismo, y su exaltación por la «Revolución, Fichte, y *Wilhelm Meister*, de Goethe», tan ingenua y tan lejana de la apreciación de las fuerzas verdaderas que mueven los acontecimientos de la historia como su frenética devoción por la Iglesia y el trono, la caballería y el feudalismo.

Quizá los mismos acontecimientos hubieran seguido un rumbo distinto si la intelectualidad no hubiera dejado, incluso en Francia, que fuesen otros los que pensasen y actuasen con sentido realista. Había por todas partes un romanticismo de la Revolución como había otro de la Contrarrevolución y la Restauración. Los Danton y los Robespierre eran dogmáticos tan ajenos a la realidad como los Chateaubriand y los De Maistre, los Görres y los Adam Müller. Friedrich Schlegel era un romántico tanto en su juventud, con su fervor y entusiasmo por Fichte, *Wilhelm Meister* y la Revolución, como en su edad madura, cuando se entusiasmaba por Metternich y la Santa Alianza. Pero Metternich no era un romántico a pesar de su conservadurismo y de su tradicionalismo; dejó que los literatos consolidasen los mitos del historicismo, el legitimismo y el clericalismo. Un

hombre realista es el que sabe cuándo está luchando por sus propios intereses y cuándo está haciendo concesiones a los demás, y un hombre dialéctico es el que tiene conciencia de que la situación histórica en un momento dado está formada por un complejo de motivos y tareas que son irreductibles. El romántico, a pesar de toda su estimación por el pasado, no juzga su propio momento ni de manera histórica ni dialéctica. No comprende que el presente está entre el pasado y el futuro y representa un conflicto indisoluble de elementos estáticos y dinámicos.

La definición de Goethe, según la cual el romanticismo representa el principio de enfermedad —un juicio apenas aceptable tal y como fue concebido—, gana a la luz de la psicología moderna un sentido nuevo y una nueva confirmación. Si el romanticismo, en efecto, ve solamente uno de los lados de una situación compleja de tensiones y conflictos, si tiene en cuenta sólo un factor de la dialéctica histórica y lo hipertrofia a expensas de los otros factores, si, finalmente, semejante unilateralidad, semejante reacción exagerada y supercompensada delata una falta de equilibrio espiritual, el romanticismo puede ser calificado con razón de «enfermizo». Pues ¿por qué se han de exagerar y deformar las cosas si uno no se siente inquieto y desazonado por ellas? «Las cosas y las acciones son lo que son, y sus consecuencias serán las que tengan que ser; ¿por qué entonces hemos de desear ser engañados?», pregunta el obispo Butler, dando con ello la mejor descripción del sereno y «sano» sentido de la realidad propio del siglo XVIII, enemigo de toda ilusión[170]. Visto desde este realismo, el romanticismo parece siempre una mentira, un autoengaño que, como dice Nietzsche refiriéndose a Wagner, «no quiere concebir las antítesis como antítesis» y grita más alto cuanto más duda. La fuga al pasado es sólo una de las formas del irrealismo y el ilusionismo románticos, pero hay también una fuga hacia el futuro, hacia la utopía. Aquello a lo que el romántico se aferra es, bien considerado, insignificante; lo definitivo es su temor al presente y al fin del mundo.

El romanticismo no tuvo sólo una importancia que hizo época, sino que tenía también conciencia de que hacía época[171]. Representó una de las variaciones más importantes en la historia de la mentalidad occidental y fue consciente por completo de su papel histórico. Desde el gótico, el desarrollo de la sensibilidad no había recibido un impulso tan fuerte, y el derecho del artista a seguir la voz de sus sentimientos y su disposición individual nunca fue probablemente acentuado de manera tan incondicional. El racionalismo, que seguía progresando desde el Renacimiento y había conseguido a través de la Ilustración una vigencia universal, dominando todo el mundo civilizado, sufrió la derrota más penosa de su historia. Desde la disolución del sobrenaturalismo y el tradicionalismo de la Edad Media, nunca se había hablado con tal menosprecio de la razón, de la vigilancia y la sobriedad mentales, de la voluntad y la capacidad de autodominio. «Aquellos que refrenan su deseo lo hacen porque éste es bastante débil como para ser refrenado», dice incluso Blake, que no estaba en modo alguno de acuerdo con el emocionalismo desbordado de Wordsworth. El racionalismo como principio científico y práctico se recobró pronto de las acometidas románticas, pero el arte de Occidente sigue siendo «romántico». El

romanticismo fue no sólo un movimiento general de toda Europa, que abarcó una nación tras otra y creó un lenguaje literario universal, el cual era al fin tan comprensible en Rusia y Polonia como en Inglaterra y Francia, sino que acreditó ser al mismo tiempo una de aquellas tendencias que, como el naturalismo del gótico o el clasicismo del Renacimiento, han continuado siendo un factor permanente en el desarrollo del arte. Efectivamente, no hay producto del arte moderno, no hay impulso emocional, no hay impresión o disposición de ánimo del hombre moderno, que no deba su sutileza y su variedad a la sensibilidad nerviosa que tiene su origen en el romanticismo. Toda la exuberancia, la anarquía y la violencia del arte moderno, su lirismo ebrio y balbuciente, su exhibicionismo desenfrenado y desconsiderado proceden del romanticismo. Y esta actitud subjetiva y egocéntrica se ha vuelto para nosotros tan obvia, tan indispensable, que no podemos ni siquiera reproducir una asociación abstracta de ideas sin hablar de nuestros sentimientos[172]. La pasión intelectual, el fervor de la razón, la productividad artística del racionalismo han caído tan profundamente en el olvido que no podemos concebir el arte clásico sino como expresión de un sentimiento romántico. «Seuls les romantiques savent lire les ouvrages classiques, parce qu'ils les lisent comme ils ont été écrits, romantiquement», dice Marcel Proust[173].

Todo el siglo XX dependió artísticamente del romanticismo, pero el romanticismo mismo era todavía un producto del siglo XVIII y nunca perdió la conciencia de su carácter transitorio y de su posición históricamente problemática. Occidente había pasado muchas otras crisis —semejantes y más graves—, pero nunca había tenido tan agudo el sentimiento de estar en un momento crucial de su desarrollo. Esta no era en modo alguno la primera vez que una generación adoptaba una actitud crítica frente a su propio momento histórico y rehusaba las formas culturales heredadas porque era incapaz de expresar en ellas su propio sentido de la vida. Hubo también antes generaciones que tuvieron el sentimiento de haber envejecido y desearon una renovación; pero ninguna había llegado todavía a hacer un problema del sentido y la razón de ser de su propia cultura, ni de si su modo de ser tenía algún derecho a ser así y representaba un eslabón necesario en el conjunto de la cultura humana. El sentido de renacer del romanticismo no era nuevo en modo alguno; el Renacimiento lo había sentido ya, y antes la Edad Media se había preocupado por ideas de renovación y visiones de resurrección cuyo tema era la antigua Roma. Pero ninguna generación tuvo tan agudamente el sentimiento de ser heredera y descendiente de períodos anteriores, ni poseyó un deseo tan definido de repetir simplemente un tiempo pasado, una cultura perdida y despertarlos a una nueva vida.

El romanticismo buscaba constantemente recuerdos y analogías en la historia, y encontraba su inspiración más alta en ideales que él creía ver ya realizados en el pasado. Pero su relación con la Edad Media no corresponde exactamente a la del clasicismo con la antigüedad, pues el clasicismo toma a los griegos y a los romanos meramente como ejemplo, mientras que el romanticismo, por el contrario, tiene siempre el sentimiento de *déjà vécu* en relación con el pasado. Recuerda el tiempo antiguo y pasado como una

preexistencia. Sin embargo, este sentimiento no demuestra en modo alguno que el romanticismo tuviera más en común con la Edad Media que el clasicismo con la antigüedad clásica; demuestra más bien lo contrario. «Cuando un benedictino —dice un reciente y muy agudo análisis del romanticismo— estudiaba la Edad Media, no se preguntaba para qué le serviría ni si la gente vivía más feliz y piadosamente en la Edad Media. Puesto que se encontraba en la continuidad de la fe y de la organización eclesiástica, podía adoptar frente a la religión una actitud más crítica que un romántico, el cual vivía en un siglo de revolución, en el que toda fe vacila y todo está puesto en tela de juicio»[174]. Es innegable que la experiencia romántica de la historia expresa un miedo morboso al presente y un intento de fuga al pasado. Pero nunca una psicosis ha sido tan fructífera. A ella debe el romanticismo su sensibilidad histórica y su clarividencia y su agudeza para todo, por lejanamente emparentado que estuviera o por difícil de interpretar que fuera. Sin esta hiperestesia difícilmente hubiera conseguido restaurar las grandes continuidades históricas de la cultura, delimitar la cultura moderna frente a la clásica, reconocer en el cristianismo la gran línea divisoria de la historia occidental y descubrir los rasgos comunes «románticos» de todas las culturas problemáticas, individualistas y reflexivas derivadas del cristianismo.

Sin la conciencia histórica del romanticismo, sin la constante problematización del presente, que domina el mundo mental del Renacimiento, hubiera sido inconcebible todo el historicismo del siglo XIX, y con él una de las revoluciones más profundas en la historia del espíritu. La imagen del mundo hasta el romanticismo era fundamentalmente estática, parmenídea y ahistórica, a pesar de Heráclito y de los sofistas, del nominalismo de la escolástica y del naturalismo del Renacimiento, de la dinámica de la economía capitalista y del progreso de las ciencias históricas en el siglo XVIII. Los factores determinantes de la cultura humana, los principios racionales de la ordenación natural y sobrenatural del mundo, las leyes morales y lógicas, los ideales de la verdad y el derecho, el destino del hombre y el sentido de las instituciones sociales habían sido concebidos fundamentalmente como algo unívoco e inmutable en su significación, como entelequias atemporales o como ideas innatas. En relación con la constancia de estos principios, todo cambio, todo desarrollo y diferenciación parecían sin relieve y efímeros; todo lo que ocurría en el medio del tiempo histórico parecía afectar sólo a la superficie de las cosas. Sólo a partir de la Revolución y el romanticismo comenzó la naturaleza del hombre y de la sociedad a ser sentida como esencialmente evolucionista y dinámica. La idea de que nosotros y nuestra cultura estamos en un eterno fluir y en una lucha interminable, la idea de que nuestra vida espiritual es un proceso y tiene un carácter vital transitorio, es un descubrimiento del romanticismo y representa su contribución más importante a la filosofía del presente.

Es un hecho bien conocido que el «sentido histórico» no sólo era despierto y activo en el prerromanticismo, sino que operó como fuerza motriz en el desarrollo de la época. Sabemos que la Ilustración produjo no sólo historiadores como Montesquieu, Hume,

Gibbon, Vico, Winckelmann y Herder, y acentuó el origen histórico de los valores culturales frente a su explicación por la revelación, sino que tenía ya una idea de la relatividad de esos valores. De cualquier manera, en la estética del momento era ya una idea corriente el que había varios tipos equivalentes de belleza, que los conceptos de belleza eran tan distintos como las condiciones físicas de vida, y que «un dios chino tiene un vientre tan grueso como un mandarín»[175]. Pero a pesar de estas consideraciones, la filosofía de la historia de la Ilustración se basa en la idea de que la historia revela el despliegue de una razón inmutable y de que la evolución se dirige hacia una meta discernible de antemano. El carácter ahistórico del siglo XVIII no se expresa, pues, en que no tuviera ningún interés por el pasado y en que desconociera el carácter histórico de la cultura humana, sino en que desconoció la naturaleza del desarrollo histórico y lo concibió como una continuidad rectilínea[176]. Friedrich Schlegel fue el primero en reconocer que las relaciones históricas no son de naturaleza lógica, y Novalis fue el primero en resaltar que «la filosofía es fundamentalmente antihistórica». Ante todo, el reconocimiento de que hay una especie de destino histórico y de que «nosotros somos precisamente lo que somos porque tenemos detrás un determinado curso vital» es una conquista del romanticismo. Una ideología de esta clase, y el historicismo que refleja, eran totalmente ajenos a la Ilustración. La idea de que la naturaleza del espíritu humano, de las instituciones políticas, del derecho, del lenguaje, de la religión y del arte son comprensibles sólo desde su historia, y de que la vida histórica representa la esfera en que estas estructuras se encarnan de forma más inmediata, más pura y más esencial, hubiera sido sencillamente inconcebible antes del romanticismo. Pero adonde conduce este historicismo se ve quizá del modo más claro en la formulación paradójicamente exagerada que Ortega y Gasset le dio: «El hombre no tiene naturaleza, sino que tiene… historia…»[177] Esto, a primera vista, no suena alentador; sin embargo, nos encontramos también ahora, como en todo el romanticismo, con una postura equívoca que está entre el optimismo y el pesimismo, entre el activismo y el fatalismo, y que puede ser reivindicada por ambas partes.

Con el arte hermenéutico del romanticismo, con su visión para las afinidades históricas y su sensibilidad para con lo problemático y lo discutible en la historia, sin embargo, hemos heredado también su misticismo histórico, su personificación y mitologización de las fuerzas históricas; en otras palabras, la idea de que los fenómenos históricos no son sino funciones, manifestaciones y encarnaciones de principios independientes. Este modo de pensar ha sido llamado de manera muy clara y expresiva «lógica emanatista»[178], y con ello se ha aludido no sólo a la concepción abstracta de la historia, sino al mismo tiempo a la metafísica con frecuencia inconsciente que semejante método implica. La historia aparece según esta lógica como una esfera dominada por fuerzas anónimas, como un sustrato de ideas más elevadas, las cuales en los fenómenos históricos individuales se expresan sólo de manera imperfecta. Y esta metafísica platónica encuentra expresión no sólo en las teorías románticas, pasadas de moda ya, del espíritu popular, la épica popular, las literaturas nacionales y el arte cristiano, sino también todavía en el concepto de la

«intención artística» (*Kunstwollen*). Pues incluso Riegl está todavía bajo el hechizo del misticismo conceptual y la neumática concepción de la historia propios del romanticismo. Él se imagina la intención artística de una época como si se tratara de una persona operante que pusiera en vigencia sus intenciones luchando frecuentemente contra la oposición más cerrada, y se impusiera a veces sin saberlo, incluso contra la voluntad de sus propios mantenedores. Considera los grandes estilos históricos como individuos independientes, no permutables y no comparables, que viven o mueren, decaen y son sustituidos por otros estilos. La concepción de la historia del arte como la contigüidad y sucesión de tales fenómenos estilísticos que han de ser juzgados con arreglo a su propia medida y tienen su valor en su individualidad, es en cierto aspecto el ejemplo más puro de la concepción romántica de la historia con su personificación de las fuerzas históricas.

En realidad, las creaciones más significativas y extensas del espíritu humano casi nunca representan el resultado de una evolución rectilínea y dirigida de antemano a una meta fija. Ni la épica homérica y la tragedia ática, ni el estilo arquitectónico gótico y el arte de Shakespeare constituyen la realización de un propósito artístico uniforme y unívoco, sino que son la consecuencia casual de necesidades especiales, condicionadas por el tiempo y el espacio, y de toda una serie de medios dados, a menudo extrínsecos e inadecuados. Son, en otras palabras, el producto de graduales innovaciones técnicas, que con la misma frecuencia se acercan o se desvían de la meta originariamente prevista; constituye el resultado de efímeros motivos ocasionales, repentinos caprichos y experiencias personales, que muchas veces no tienen absolutamente ninguna relación con la tarea propiamente artística. La teoría de la «intención artística» coloca hipostáticamente como idea guía el resultado final de este desarrollo totalmente heterogéneo y nada uniforme. Pero también la doctrina de la «historia del arte sin nombre» es, precisamente porque excluye las personalidades reales como factores influyentes en el desarrollo, sólo una forma de esta hipóstasis que personifica las fuerzas históricas. La historia del desarrollo del arte adquiere a través de ella el carácter de un proceso que sigue sus propios principios vitales internos y tolera el triunfo de personalidades artísticas independientes tan escasamente como un cuerpo animal toleraría la emancipación de cada uno de sus órganos. Si se quiere, finalmente, asegurar con el materialismo histórico simplemente que en las estructuras históricas no se expresa más que la peculiaridad de los medios de producción propios del momento, y que la realidad económica tiene en la historia un predominio tan absoluto más o menos como la «intención artística» o la «inmanente ley de la forma» según la interpretación idealista de los románticos, de Riegl y Wölfflin, se romantiza y simplifica más aún un proceso histórico que es en realidad mucho más complejo, y se hace de la concepción materialista de la historia una mera variante de la lógica emanatista de la historia.

El sentido auténtico del materialismo histórico y al mismo tiempo el progreso más significativo de la filosofía de la historia desde el romanticismo consiste más bien en el descubrimiento de que el desarrollo histórico tiene su origen no en principios formales,

ideas y entidades, no en sustancias que se desarrollan y engendran en el curso de la historia simplemente «modificaciones» de su esencia fundamentalmente ahistórica, sino de que el desarrollo representa un proceso dialéctico en el que todo factor está en estado de movimiento y sujeto a un constante cambio de significación, en el que no hay nada estático, nada que tenga valor intemporal, pero tampoco nada unilateralmente activo, sino que la totalidad de los factores, materiales y espirituales, económicos o ideales, están ligados en una indisoluble interdependencia, y de que nosotros no podemos en lo más mínimo retroceder en el tiempo a ningún punto en el que la situación históricamente definible no haya sido ya el resultado de esta acción recíproca. Incluso la economía más primitiva es ya economía organizada, lo cual, sin embargo, no modifica en nada el hecho de que en su análisis hayamos de partir de las condiciones previas materiales, las cuales, en contraste con las formas de organización intelectual, son independientes y comprensibles en sí mismas.

El historicismo, que estaba ligado con una nueva orientación de la cultura, expresaba el resultado de profundos cambios existenciales y correspondía a una revolución que estremecía la sociedad en sus fundamentos. La revolución política había abolido las antiguas barreras entre las clases, y la revolución económica había intensificado la movilidad de la vida hasta un grado inconcebible anteriormente. El romanticismo era la ideología de la nueva sociedad y expresaba la concepción del mundo de una generación que no creía ya en ningún valor absoluto, que no quería creer ya en ningún valor sin acordarse de su relatividad y de su determinación histórica. Veía todas las cosas ligadas a premisas históricas porque había experimentado, como parte de su destino personal, la decadencia de la cultura antigua y la aparición de la nueva. La conciencia romántica de la historicidad de toda la vida social era tan profunda que incluso las clases conservadoras, cuando querían fundamentar sus privilegios, sólo podían aducir ya argumentos históricos, y apoyaban sus exigencias en la longevidad de éstos y en su enraizamiento en la cultura histórica de la nación. Pero la concepción histórica del mundo no fue en modo alguno creación del conservadurismo, como se ha afirmado repetidamente; las clases conservadoras se la apropiaron simplemente y la desarrollaron en una dirección especial, opuesta a su sentido originario. La burguesía progresista descubrió en el origen histórico de las instituciones sociales un argumento contra su valor absoluto; las clases conservadoras, por el contrario, que no podían apoyarse para el establecimiento de sus privilegios en otra cosa que en sus «derechos históricos», en su antigüedad y en su prioridad, dieron al historicismo un nuevo sentido: disimularon la antítesis entre historicidad y validez supratemporal, pero crearon un antagonismo entre el acaecer histórico y el crecimiento progresivo, por una parte, y el acto de volición espontáneo, racional y reformador, por otra. La antítesis ahora no era entre tiempo y atemporalidad, entre historia y ser absoluto, ley positiva y ley natural, sino entre «desarrollo orgánico» y capricho individual.

La historia se convierte en el refugio de todos los elementos sociales desavenidos con

su propio tiempo, amenazados en su existencia espiritual o material; en refugio, sobre todo, de la intelectualidad que no sólo en Alemania, sino también en los países de Europa occidental se siente defraudada en sus esperanzas y burlada en sus derechos. La falta de influencia sobre el desarrollo político, que había sido hasta ahora el destino de la intelectualidad alemana, se convierte en el destino de la intelectualidad de toda Europa occidental. La Revolución y la Ilustración habían alentado al individuo con exageradas esperanzas; parecían garantizarle el dominio ilimitado de la razón y la autoridad absoluta de escritores y pensadores. En el siglo XVIII los escritores eran los guías intelectuales de Occidente; eran el elemento dinámico que estaba detrás del movimiento reformador, representaban el ideal de personalidad por el que se guiaban las clases progresistas. Pero todo esto cambió con las consecuencias de la Revolución. Ésta les hizo responsables tan pronto de haber ido demasiado lejos como de haberse quedado demasiado atrás con respecto a las innovaciones, y no pudieron mantener su prestigio en aquel período de estancamiento y eclipse de las mentes. Tampoco disfrutaron de la satisfacción de los «filósofos» del siglo XVIII, cuando estuvieron de acuerdo con la reacción y la sirvieron lealmente. La mayoría de ellos se vieron condenados a carecer en absoluto de influencia y se sintieron completamente superfluos. Se refugiaron en el pasado, que convirtieron en el lugar donde se cumplían todos sus deseos y todos sus sueños, y excluyeron de él toda tensión entre idea y realidad, yo y mundo, individuo y sociedad.

«El romanticismo tiene sus raíces en el tormento del mundo, y así se encontrará un pueblo tanto más romántico y elegiaco cuanto más aciagas sean sus condiciones», dice un crítico liberal del romanticismo alemán[179]. Los alemanes eran probablemente el pueblo más desgraciado de Europa; sin embargo, inmediatamente después de la Revolución ningún pueblo de Europa —o al menos la intelectualidad de ningún pueblo— se sintió ya cómodo y seguro en su propio país. El sentimiento de la carencia de patria y de la soledad se convierte en la experiencia definitiva de la nueva generación; toda su concepción del mundo era dependiente de ello y siguió siéndolo. Este sentimiento asumió innumerables formas y encontró expresión en una serie de intentos de fuga de los que el volverse al pasado fue sólo el más característico. La fuga hacia la utopía y los cuentos, hacia lo inconsciente y lo fantástico, hacia lo lúgubre y lo secreto, hacia la niñez y la naturaleza, hacia el sueño y la locura, era una mera forma encubierta y más o menos sublimada del mismo sentimiento, del mismo anhelo de irresponsabilidad e impasibilidad, un intento de huida de aquel caos y aquella anarquía contra los que el clasicismo de los siglos XVII y XVIII luchó tan pronto con furia y recelo como con gracia y agudeza, pero siempre con la misma decisión. El clasicismo se sintió señor de la realidad; había consentido en ser dominado por otros porque él se dominaba a sí mismo y creía que la vida podía ser gobernada. El romanticismo, por el contrario, no reconocía ningún vínculo externo, era incapaz de obligarse a sí mismo, y se sentía expuesto indefenso a la prepotente realidad; de aquí su desprecio y su deificación simultánea de la realidad. La violaba, o se entregaba a ella ciegamente y sin resistencia, pero nunca se sentía igual a ella.

Cuantas veces describen los románticos la peculiaridad de su sentido del arte y del mundo, se desliza en sus frases la palabra nostalgia o la idea de la carencia de patria. Novalis define la filosofía como «nostalgia», como «el afán de estar en el hogar en todas partes», y los cuentos como un sueño «de aquella tierra natal que está en todas partes y en ninguna». Él elogia en Schiller «lo que no es de esta tierra», y Schiller, por su parte, llama a los románticos «desterrados que languidecen por su patria». Por esto hablan tanto del caminar, del caminar sin meta ni fin, y de la «flor azul» que es inasequible y tiene que seguir siendo inaccesible, de la soledad que se busca y se evita, y de la infinitud que lo es todo y no es nada. «Mon coeur désire tout, il veut tout, il contient tout. Que mettre à la place de cet infini qu'exige ma pensée…?», se dice en *Obermann*, de Senancour. Pero es evidente que este *tout* no contiene nada y que este *infini* no se encuentra en ninguna parte. Nostalgia y dolor por lo lejano son los sentimientos por los que los románticos son desgarrados en todas direcciones. Echan de menos la cercanía y sufren por su aislamiento de los hombres, pero al mismo tiempo los evitan y buscan con diligencia la lejanía y lo desconocido. Sufren por su extrañamiento del mundo, pero aceptan y quieren este extrañamiento. Por ello define Novalis la poesía romántica como «el arte de mostrarse ajeno de manera atractiva, el arte de alejar un objeto y, sin embargo, hacerlo conocido y atractivo», y afirma que todo se vuelve romántico y poético «si se pone en la lejanía», que todo puede ser romantizado «si se da a lo ordinario un aspecto misterioso, a lo conocido la dignidad de lo desconocido y a lo finito una significación infinita».

La «dignidad de lo desconocido»: ¿qué persona razonable hubiera hablado una generación antes e incluso unos años antes de semejante desatino? Se hablaba de la dignidad de la razón, del conocimiento, del saludable sentido común, del inteligente y sobrio sentido de los hechos concretos; pero de la «dignidad de lo desconocido», ¿a quién se le hubiera ocurrido algo semejante? Se quería vencer lo desconocido y hacerlo inofensivo. Ensalzarlo y hacerlo superior al hombre hubiera sido suicidio intelectual y autodestrucción. Novalis da aquí no sólo una definición de lo romántico, sino también una receta para «romantizar», pues al romántico no le basta con ser romántico, sino que hace del romanticismo un propósito y un programa de vida. Quiere no sólo representar la vida de manera romántica, sino adaptarla al arte y mecerse en la ilusión de una existencia estética utópica. Pero esta romantización significa ante todo simplificar y uniformar la vida, liberarla de la torturante dialéctica de toda esencia histórica, excluir de ella todas las contradicciones insolubles y mitigar las oposiciones racionales que enfrentan a los sueños ilusos y a las fantasías románticas. Toda obra de arte es una visión ensoñada y una leyenda de la realidad, todo arte coloca una utopía en el lugar de la existencia real, pero en el romanticismo el carácter utópico del arte se expresa de manera más pura e inquebrantable que en parte alguna.

El concepto de la «ironía romántica» se basa fundamentalmente en su idea de que el arte no es otra cosa que autosugestión e ilusión, y de que nosotros somos siempre conscientes de lo ficticio de sus representaciones. La definición del arte como

«autoengaño consciente»[180] procede del romanticismo y de ideas como la «suspensión voluntaria de la incredulidad», de Coleridge[181]. La «conciencia» y el «carácter deliberado» de esta actitud eran todavía, sin embargo, un rasgo del racionalismo clasicista que el romanticismo abandona con el tiempo, sustituyéndolo por la ilusión *inconsciente*, por la anestesia y la embriaguez de los sentidos y por la renuncia a la ironía y la crítica. El efecto del cine ha sido comparado con el del alcohol y el opio, y la multitud que sale vacilante de la sala en la noche oscura ha sido calificada de borracha y anestesiada, que no puede ni quiere darse cuenta de la situación en que se encuentra. Pero este efecto no es privativo del cine; tiene su origen en el arte romántico. También el clasicismo quiere ser sugestivo y despertar en el lector o contemplador sentimientos e ilusiones. ¿Qué arte no lo ha querido también? Sin embargo, las representaciones del clasicismo tienen siempre el carácter de un ejemplo instructivo, de una analogía interesante y de un símbolo pleno de referencias. No se reacciona ante él con lágrimas, éxtasis y desmayos, sino con reflexiones, consideraciones y una comprensión más profunda de los hombres y su destino.

El período posrevolucionario fue una época de decepción general. Para todos aquellos que estaban ligados a las ideas revolucionarias sólo de manera superficial, esta desilusión comenzó con la Convención; para los auténticos revolucionarios, con el 9 Termidor. Para los primeros se hizo odioso paulatinamente todo lo que les recordaba la Revolución; para los últimos, cada etapa del desarrollo les confirmaba la traición de sus antiguos aliados. Pero era un doloroso despertar también para aquellos que habían sufrido el sueño de la Revolución desde el principio como una pesadilla. A todos les parecía que el presente se había vuelto insípido y vacío. La intelectualidad se aisló cada vez más del resto de la sociedad y los elementos intelectualmente productores vivían ya su propia vida. Se desarrolló el concepto del filisteo y del «burgués» en contraste con el «ciudadano», y lo curioso de esta situación sin precedentes es que artistas y escritores estaban llenos de odio contra la misma clase a la que debían su existencia material e intelectual.

Pues el romanticismo era, en efecto, un movimiento esencialmente burgués, e incluso era el movimiento burgués por excelencia: era la tendencia que había roto definitivamente con los convencionalismos del clasicismo, de la artificiosidad y la retórica cortesanas aristocráticas, del estilo elevado y el lenguaje refinado. El arte de la Ilustración, a pesar de su sentimiento revolucionario, estaba todavía basado en el gusto aristocrático del clasicismo. No sólo Voltaire y Pope, sino también Prévost, Marivaux, Swift y Sterne estaban más cerca del siglo XVII que del XIX. El arte romántico fue el primero en ser un «documento humano», una confesión a gritos, una herida abierta y desnuda. Cuando la literatura de la Ilustración ensalza al burgués, lo hace siempre en un tono más o menos polémico contra las clases superiores; el romanticismo es el primero en tomar al burgués por medida natural del hombre. El hecho de que tantos de los representantes del romanticismo sean de noble ascendencia modifica tan poco el carácter burgués del movimiento como la hostilidad al filisteísmo que lleva en su programa. Novalis, Kleist,

Von Arnim, Von Einchendorff y Von Chamisso, el vizconde de Chateaubriand, Lamartine, Vigny, Musset, De Bonald, De Maistre y Lamennais, lord Byron y Shelley, Leopardi y Manzoni, Pushkin y Lermontov pertenecen a nobles familias y defienden en cierto aspecto gustos aristocráticos, pero la literatura estaba destinada desde el Renacimiento exclusivamente al mercado libre, es decir a un público burgués. Se podía persuadir a veces a este público de opiniones que iban contra sus verdaderos intereses, pero no se le podía ya presentar el mundo con el estilo impersonal y las formas intelectuales abstractas del siglo XVIII. La peculiaridad de la imagen del mundo que era verdaderamente adecuada a él se expresaba, mejor que en modo alguno, en aquella idea de la autonomía del espíritu y de la inmanencia de las esferas individuales de cultura que había predominado desde Kant en la filosofía alemana y que hubiera sido inconcebible sin la emancipación de la burguesía[182]. Hasta el romanticismo, el concepto de cultura dependía de la idea del papel subordinado que desempeña la mente humana; tanto si la visión del mundo en el momento era ascética y religiosa como si era secular y heroica o aristocrática y absolutista, la mente tenía siempre sólo el valor de medio para un fin y nunca pareció buscar metas propias e inmanentes. Sólo después de la disolución de los antiguos lazos, después de la desaparición del sentimiento de la nulidad absoluta de la mente respecto del orden divino y de la nulidad relativa frente a la jerarquía eclesiástica y secular, es decir después de que el individuo quedó referido a sí mismo, se hizo concebible la idea de la autonomía intelectual. Esta concepción correspondía a las ideas del liberalismo económico y político y se mantuvo en vigor hasta que el socialismo creó la idea de una nueva obligación y el materialismo histórico abolió la autonomía del intelecto. En consecuencia, esta autonomía, lo mismo que el individualismo del romanticismo, fue la consecuencia y no el origen del conflicto que estremeció a la sociedad del siglo XVIII. En realidad, ninguna de las dos ideas era nueva, pero ahora, por primera vez, ocurría que se incitaba al individuo a la rebelión contra la sociedad y contra todo lo que se interponía entre él y su felicidad[183].

El romanticismo llevó al extremo su individualismo como compensación del materialismo del mundo, y como protección contra la hostilidad de la burguesía y el filisteísmo hacia las cuestiones del intelecto. Quería, como pretendió hacerlo ya el prerromanticismo, crearse con su esteticismo una esfera que estuviera aislada del mundo y en la que pudiera gobernar sin restricciones. El clasicismo basaba el concepto de belleza en el de verdad, esto es, en una medida universalmente humana que dominara toda la existencia. Pero Musset invirtió las palabras de Boileau y proclamaba: «Rien n’est vrai que le beau.» Los románticos juzgaban la vida con los criterios del arte porque con esto querían elevarse a una especie de casta sacerdotal superior al resto de los hombres. Pero también en su relación con el arte se expresaba la actitud ambigua que dominaba toda su concepción del mundo. La problemática de Goethe acerca de la naturaleza del artista continuaba en el romanticismo atormentándolos; el arte era considerado por un lado como órgano de «visión intelectual», de exaltación religiosa y de revelación divina, pero por otro lado se ponía en tela de juicio su valor en la vida diaria. «El arte es un fruto tentador y

prohibido —decía ya Wackenroder—; quien una vez ha gustado su jugo más íntimo y dulce está irremisiblemente perdido para el mundo activo y viviente. Se hunde cada vez más en el rincón de su propio placer…» Y «es tal el veneno del arte que el artista se convierte en un actor que considera la totalidad de la vida como un papel, su escenario como el modelo y el núcleo, y la vida real como la cáscara, como una miserable imitación remendada»[184]. El «sistema de identidad» de Schelling era, igualmente, sólo un intento de equilibrar esta contradicción, lo mismo que el mensaje de Keats: «Belleza es verdad, verdad es belleza.» A pesar de ello, el esteticismo sigue siendo el rasgo característico de la concepción romántica del mundo, y la síntesis de Heine de clasicismo y romanticismo como «período artístico» *(Kunstperiode)* de la literatura alemana es completamente exacta.

A los románticos no hay nada que se les ofrezca libre de conflicto. En todas sus manifestaciones se refleja la problemática de su situación histórica y el desgarramiento de sus sentimientos. La vida moral de la humanidad ha vivido desde siempre en conflictos y luchas, por diferenciada que haya sido la vida social del hombre y por frecuentes y violentos que fueran los choques entre yo y mundo, instinto y razón, pasado y presente. Pero en el romanticismo estos conflictos se convierten en la forma esencial de la conciencia. Vida e intelecto, naturaleza y cultura, historia y eternidad, soledad y sociedad, revolución y tradición ya no aparecen meramente como correlatos lógicos o como alternativas morales entre las que hay que elegir, sino como posibilidades que se intenta realizar a un mismo tiempo. Sin embargo, no están contrapuestas dialécticamente, no se busca una síntesis que pueda expresar su interdependencia, sino que son simplemente experimentadas y desarrolladas ambas a la par. Ni el idealismo y el *espiritualismo*, ni el irracionalismo y el individualismo dominan sin oposición; más bien se alternan con una tendencia igualmente fuerte al naturalismo y al colectivismo. La espontaneidad y la consistencia de las actitudes filosóficas han cesado; ahora ya sólo hay posiciones reflexivas, críticas y problemáticas, la antítesis de las cuales está siempre presente y es realizable. El intelecto humano ha perdido también aquellos últimos restos de espontaneidad que le eran propios todavía en el siglo XVIII. La íntima discordia y la ambigüedad de sus relaciones espirituales van tan allá que se ha dicho, con razón, que los románticos, o al menos los primeros románticos alemanes, se esforzaban en apartar de sí precisamente «lo romántico»[185] Friedrich Schlegel y Novalis, al menos, buscaban superar en sí todo sentimentalismo y basar su concepción del mundo en algo sólido y universalmente válido, a pesar de su propia subjetividad y su sensibilidad. Esta fue, en efecto, la gran diferencia básica precisamente entre el prerromanticismo y el romanticismo: que el sentimentalismo del siglo XVIII es sustituido por una sensibilidad acrecida, por una «irritabilidad del sentimiento», y que, aunque se derraman todavía lágrimas suficientes, las reacciones emocionales comienzan a perder su valor moral y a descender a estratos culturales cada vez más bajos.

En nada se refleja el desgarramiento del alma romántica tan directa y expresivamente

como en la figura de «el otro yo», que está siempre presente en el pensamiento romántico y aparece a lo largo de toda su literatura en innumerables formas y variantes. El origen de esta imagen convertida en idea obsesiva es inequívoco: es el impulso irresistible a la introspección, la autoobservación maniática y la necesidad de considerarse a sí mismo constantemente como un desconocido, un extraño, un forastero incómodo. Tampoco La idea del «otro yo» es, naturalmente, otra cosa que un intento de fuga, y expresa la incapacidad del romanticismo para contentarse con su propia situación histórica y social. El romántico se arroja de cabeza en el autodesdoblamiento como se arroja en todo lo oscuro y ambiguo, en el caos y en el éxtasis, en lo demoníaco y en lo dionisíaco, y busca en ello simplemente un refugio contra la realidad, que es incapaz de dominar por medios racionales. En la fuga de esta realidad encuentra lo inconsciente, lo oculto a la razón, la fuente de sus sueños ilusos y de las soluciones irracionales para sus problemas. Descubre que «en su pecho habitan dos almas», que en su interior algo que no es él mismo siente y piensa, que lleva su demonio y su juez; en suma, descubre los hechos básicos del psicoanálisis. Lo irracional tiene para él la ventaja infinita de no estar sujeto a dominio consciente, y por eso ensalza los instintos oscuros e inconscientes, los estados anímicos de ensueño y éxtasis, y busca en ellos la satisfacción que no puede darle el intelecto seco, frío y crítico.

«La sensibilité n'est guère la qualité d'un grand génie… Ce n'est pas son coeur, c'est sa tête qui fait tout», dice todavía Diderot[186]. Ahora, por el contrario, todo se espera del «salto mortal» de la razón; de aquí la fe en las experiencias directas y en la disposición de ánimo, de aquí el abandono al momento, de aquí aquella adoración de lo casual de que habla Novalis. Cuanto más impenetrable sea el caos, tanto más brillante se espera que sea la estrella que surgirá de él. De aquí el culto de todo lo misterioso y lo nocturno, de lo raro y lo grotesco, lo horrible y lo fantasmal, lo diabólico y lo macabro, lo patológico y lo perverso. Si se califica al romanticismo de «poesía de hospital», como hizo Goethe, se comete ciertamente una gran injusticia, pero una injusticia muy expresiva, aunque no se piense precisamente en Novalis y en sus aforismos de que la vida es una enfermedad de la mente y que son las enfermedades lo que distingue a los hombres de los animales y las plantas. También la enfermedad, naturalmente, no es otra cosa que una fuga del dominio racional de los problemas de la vida, y el estar enfermo, sólo un pretexto para sustraerse de los deberes de la vida diaria. Si se afirma que los románticos estaban «enfermos», no se dice mucho; sin embargo, la afirmación de que la filosofía de la enfermedad representó un elemento esencial de su concepción del mundo declara algo más. La enfermedad suponía para ellos la negación de lo ordinario, normal y razonable, y contenía el dualismo de vida y muerte, naturaleza y no naturaleza, continuación y disolución, que dominaba toda su imagen del mundo. Ella significaba la depreciación de todo lo unívoco y permanente y correspondía a la repulsión romántica de toda limitación y toda forma sólida y definitiva.

Sabemos que Goethe hablaba ya de una falsedad y una inadecuación de las formas, y cuando volvemos sobre sus palabras comprendemos que fue por ello por lo que los

franceses le incluyeron desde siempre entre los románticos. Pero Goethe sentía como falsas las formas limitadas del arte sólo cuando las comparaba con la riqueza concreta de la vida; los románticos, por el contrario, consideraban todo lo unívoco y definido como algo menos valioso que la posibilidad abierta y no consumada aún, a la que atribuían las características del desarrollo infinito, del movimiento eterno, de la dinámica y la fecundidad de la vida. Toda forma sólida, todo pensamiento inequívoco, toda palabra pronunciada, les parecían muertos y falaces; por esto se inclinaban, a pesar de su esteticismo, a la depreciación de la obra de arte como forma dominada y autosuficiente. Su excentricidad y su arbitrariedad, sus mezclas y combinaciones de las artes, la naturaleza improvisada y fragmentaria de su modo de expresión eran sólo síntomas de este sentido dinámico de la vida al que debían toda su genialidad, su sensibilidad realzada y su clarividencia histórica. Desde la Revolución, el individuo había perdido todo apoyo externo; dependía de sí mismo, tenía que buscar puntos de apoyo dentro de sí y se convirtió en un objeto infinitamente importante e infinitamente interesante para sí mismo. Sustituyó la experiencia del mundo por la autoexperiencia, y finalmente sintió que la actividad espiritual, la corriente de pensamientos y sentimientos y el paso de un estado anímico a otro eran más reales que la realidad exterior. Consideraba el mundo simplemente como materia prima y sustrato de la propia experiencia, y lo utilizaba como pretexto para hablar de sí mismo. «Todos los accidentes de nuestra vida —pensaba Novalis— son materiales de los que podemos hacer lo que queramos; todas las cosas son eslabones de una cadena infinita.» Con esto se despreciaba tanto el principio como el fin de la vivencia, el contenido como la forma de la obra de arte acabada. El mundo se convierte en mera ocasión para el movimiento espiritual, y el arte en recipiente accidental en el que el contenido de la experiencia adquiere forma por un momento. En otras palabras, surge la manera de pensar que ha sido llamada «ocasionalismo» del romanticismo[187], la visión que descompone la realidad en una serie de ocasiones insustanciales, intrínsecamente indeterminadas, en meros estímulos para la creación intelectual, en situaciones que aparentemente existen sólo para que el sujeto pueda asegurarse de su propia existencia y de su propia sustancialidad. Cuanto más indefinidos, iridiscentes, atmosféricos y «musicales» son estos estímulos, tanto más vigorosa es la vibración del sujeto que los experimenta; y cuanto más inaprensible, inconstante e insustancial parece el mundo, tanto más fuerte, libre y autónomo se sentirá en su valor el yo que lucha por alcanzar validez propia. Sólo en una situación histórica en la que el individuo estaba ya libre y dependía sólo de sí mismo, pero se sentía amenazado y en peligro, podía surgir semejante actitud. El subjetivismo ostentoso y el afán incontenible de ampliación de lo espiritual, el lirismo del nuevo arte, lirismo siempre insatisfecho y que se desborda a sí mismo, pueden explicarse sólo a partir de este sentimiento escindido del yo. No se puede comprender el romanticismo si no se parte para su explicación de esta discordia y esta supercompensación que caracterizan al individuo emancipado y desilusionado del período posrevolucionario.

La evolución política del romanticismo en Alemania desde el liberalismo al monarquismo conservador, la evolución en Francia en dirección opuesta, y el desarrollo en Inglaterra hacia una forma probablemente más complicada, vacilante entre Revolución y Restauración, pero correspondiente en general al sentido de la evolución francesa, fueron posibles sólo porque el romanticismo tenía también con la Revolución una relación ambigua y estaba preparado en cualquier momento para cambiar su actitud primera. El clasicismo alemán simpatizó con las ideas de la Revolución francesa, y esta inclinación se hizo más profunda en el romanticismo alemán, que, como advirtieron ya Haym y Dilthey, no fue nunca apolítico[188]. Pero sólo durante las guerras napoleónicas consiguieron las clases dominantes ganar a los románticos para la reacción. Hasta la invasión de Alemania por Napoleón, las fuerzas conservadoras se sintieron completamente seguras y eran a su manera «ilustradas» y tolerantes; pero ahora, cuando con el victorioso ejército francés amenazaban difundirse al mismo tiempo los logros de la Revolución francesa, se dedicaron a someter todo liberalismo y combatieron en Napoleón ante todo al exponente de la Revolución. La gente realmente progresista y de ideas independientes, como Goethe, no se dejaron, naturalmente, engañar por la propaganda antinapoleónica; pero constituían dentro de la burguesía y la intelectualidad una minoría en desaparición. El espíritu revolucionario tuvo siempre en Alemania carácter distinto del de Francia. El entusiasmo de los poetas alemanes por la Revolución era una actitud abstracta, deformadora de la realidad, que correspondía a los auténticos sucesos tan escasamente como la distraída tolerancia de las clases dominantes. Los poetas se imaginaron la Revolución como una gran discusión filosófica, y los detentadores del poder la consideraron, a su vez, como una comedia que, en su opinión, nunca podría convertirse en realidad en Alemania. Esta incomprensión explica el cambio completo que sufrió la nación entera a partir de las guerras de liberación. El cambio de opinión de Fichte, republicano y racionalista, que de repente ve el período de la Revolución como la época de la «absoluta pecaminosidad», es extremadamente típico. La romantización inicial de la Revolución tiene ahora como consecuencia la más vigorosa repulsa y da por resultado la identificación del romanticismo con la Restauración. Cuando el movimiento romántico alcanza en Occidente su fase auténticamente revolucionaria y creadora, no había ya en Alemania un solo romántico que no se hubiera pasado al campo conservador y legitimista[189].

El romanticismo francés, que era en sus inicios una «literatura de emigrados»[190], siguió siendo hasta después de 1820 el portavoz de la Restauración. Hasta la segunda mitad del decenio 1820-1830 no evoluciona hacia un movimiento liberal que formula sus metas artísticas en analogía con la revolución política. En Inglaterra, lo mismo que en Alemania, el romanticismo es en sus principios prorrevolucionario, y hasta las luchas contra Napoleón no se vuelve conservador; sin embargo, después de los años de guerra realiza un nuevo viraje y vuelve a acercarse a sus primitivos ideales revolucionarios. Finalmente, tanto en Francia como en Alemania el romanticismo se vuelve contra la Restauración y la reacción, y, por cierto, de manera mucho menos inequívoca que la

misma evolución política. Pues aunque la ideología liberal triunfa en apariencia en las constituciones e instituciones de Occidente, la Europa moderna, con su política económica capitalista, sus monarquías militaristas e imperialistas, sus sistemas administrativos centralistas y burocráticos, sus iglesias rehabilitadas y sus religiones oficiales, es en igual medida creación de la Restauración que de la Ilustración, y es igualmente justo ver en el siglo XIX un período de oposición al espíritu de la Revolución como al del triunfo de las ideas de libertad y progreso[191]. Si ya el Imperio napoleónico significó la disolución de los ideales individualistas de la Revolución, la victoria de los aliados sobre Napoleón, la Santa Alianza y la Restauración de los Borbones condujeron a la ruptura definitiva con el siglo XVIII y con la idea de basar el Estado y la sociedad en el individuo. Pero ya no podía ser desalojado de las formas de pensamiento y experiencia de la nueva generación el espíritu de individualismo; esto explica la contradicción entre la política antiliberal y las tendencias artísticas liberales de la época.

Para la Restauración, la aventura militar de Napoleón no era más que el equivalente del crimen político de 1789, y el Primer Imperio era simplemente la continuación de la ilegalidad y la anarquía. Los legitimistas consideraban toda la época revolucionario-napoleónica como una unidad, como la descomposición consecuente del orden antiguo, de la antigua jerarquía y de los antiguos derechos de propiedad. Y el Imperio, a pesar de sus tendencias reaccionarias, era aún más peligroso cuando parecía consolidar las conquistas de la Revolución y crear un nuevo estado de equilibrio. La Restauración significaba, frente a toda esta época revolucionaria, el principio de una nueva era. Salvaba lo que se podía salvar, y pretendía crear un equilibrio entre lo que podía ser restablecido de las viejas instituciones y lo que no podía ya ser modificado en las nuevas. También en este aspecto la Restauración era simplemente la continuación del período napoleónico; representaba igualmente un antagonismo entre los principios de la Revolución y las ideas del *ancien régime*, aunque con la diferencia de que Napoleón trató de conservar todo lo que era posible de las conquistas de la Revolución, mientras que la Restauración pretendía en todo lo posible considerar la Revolución como no hecha.

No se debe despreciar esta diferencia, aunque la Restauración en un principio trajera consigo cierto relajamiento del uso de la fuerza que fue necesaria tanto a la Revolución, en su existencia en perenne peligro, como al Imperio, siempre amenazado por la izquierda y por la derecha. Desde luego, no se trataba de un renacer de la libertad burguesa en contraste con la dictadura militar de Napoleón; era sólo una mera apariencia, debido a que ahora se perseguían, en vez de a personas, a grupos y clases en conjunto, y en el marco de este predominio clasista estaba relativamente garantizada la libertad legal. La Restauración podía permitirse el lujo de ser más tolerante que sus predecesores. La reacción había triunfado en toda Europa y las ideas liberales se habían vuelto inofensivas; los pueblos de Europa estaban cansados de empresas revolucionarias y guerras, y anhelaban el descanso. Se hizo posible un intercambio más libre de ideas que antes, y ya no era necesario colocar bajo sanción la observancia de ciertos criterios de gusto, si bien el

fondo político de las distintas actitudes artísticas se advertía con gran claridad.

Los románticos se confesaron en Francia, en un principio, seguidores incondicionales del legitimismo y el clericalismo, mientras que la tradición clásica de la literatura está representada principalmente por los liberales. No todos los clásicos son liberales, pero todos los liberales son clásicos[192]. Probablemente no hay en toda la historia del arte otro ejemplo tan claro de que una posición política conservadora sea compatible directamente con una actitud artística progresista, e incluso de que conservadurismo y progresismo sean cosas irreductibles en una y otra esfera. Entre los liberales de sentimientos clasicistas y los románticos «ultras» no hay entendimiento posible, pero entre los legitimistas hay todo un grupo que cree en la concepción clasicista del arte, aunque, en contraste con los liberales, piensan no en el clasicismo del siglo XVIII, sino en el de la época de Luis XIV. Pero en la lucha contra el romanticismo, los clasicistas conservadores y liberales están completamente unidos; por esto rechaza la Academia a Lamartine a pesar de su conservadurismo. La Academia no representa ya el gusto dominante en el público literario; una gran parte de los lectores apoyan el romanticismo, y, por cierto, con un apasionamiento desconocido hasta ahora.

El éxito de *El genio del cristianismo*, de Chateaubriand, no tenía precedentes en una obra de su género, pero nunca, ni antes ni después, una pequeña colección de poemas líricos ha sido recibida con entusiasmo semejante al que provocó *Meditaciones poéticas*, de Lamartine. Después del largo estancamiento de la literatura comienza ahora una era animada y extremadamente productiva, rica en talentos no ordinarios y en obras de éxito. Es verdad que el público lector no es muy amplio, pero es un público con un interés apasionado por la literatura, entusiasmado y agradecido[193]. Se compran relativamente muchos libros, la prensa sigue los acontecimientos literarios con la mayor atención, los salones se abren de nuevo y festejan a los héroes intelectuales del día. Como consecuencia de la relativa libertad, se realiza una desintegración de los afanes literarios, y la cultura uniforme del *grand siècle* retrocede paulatinamente a una lejanía mítica. Ciertamente, había ya en el siglo XVII una lucha entre los «antiguos» y los «modernos», un antagonismo entre la tendencia académica de Le Brun y la concepción pictórica del arte propia de sus adversarios, y en el siglo XVIII existía un contraste más agudo todavía entre el rococó cortesano y el prerromanticismo burgués; pero durante todo el *ancien régime* predominó un gusto artístico uniforme en lo esencial, una ortodoxia cuyos adversarios habían sido considerados siempre como disidentes y secesionistas. No había, en una palabra, auténtica rivalidad de tendencias artísticas. Ahora, por el contrario, existen dos grupos igualmente fuertes, o que al menos disfrutan del mismo prestigio. Ninguna de las dos tendencias en competencia posee un carácter autoritario ni domina de manera exclusiva o preponderante la élite intelectual, e incluso después de la victoria del romanticismo no hay un «gusto romántico» tipo en el sentido en que había habido un gusto clasicista normativo. Nadie evita su influencia, pero no todo el mundo lo reconoce como perfecto, y, además, comienza una lucha contra este gusto en el campo de sus propios representantes de modo

casi contemporáneo con su victoria. El antagonismo entre las tendencias estéticas es ahora un rasgo tan característico de la vida artística como la intolerancia del público para con los nuevos movimientos. La burguesía cree que hay mofa y desprecio en todo Lo que no le resulta comprensible, y finalmente rechaza por principio toda innovación. La línea divisoria entre la ortodoxia y la heterodoxia estéticas se desdibuja gradualmente, y la diferenciación pierde finalmente todo su significado. Pronto hay simplemente «partidos» literarios, y surge una especie de democracia de la vida literaria. La innovación sociológica del romanticismo es La politización del arte, y no sólo en el sentido de que artistas y escritores se adhieran a partidos políticos, sino en el de que desarrollan una política artística de partido. «Vous verrez qu'il faudra finir par avoir une opinion», dice melancólicamente un ecléctico de la época[194], y Balzac caracteriza la situación en *Ilusiones perdidas* de la siguiente manera: «Les royalistes sont romantiques, les libéraux classiques… Si vous êtes éclectiques vous n'aurez personne pour vous.» La necesidad de tomar partido en la gran controversia la veía Balzac con toda exactitud, pero la situación era un poco más complicada de como él la describía.

El representante más significativo de la «literatura de emigrados» es Chateaubriand. Con Rousseau y Byron, es una de las figuras de mayor influencia en la conformación del nuevo tipo romántico, y representa como tal en la literatura moderna un papel de importancia incomparablemente mayor al que le correspondería por el valor intrínseco de sus obras. Como su antecesor y su sucesor, es simplemente el exponente, no el creador ni el portador de un movimiento intelectual, y lo enriquece sólo con una nueva forma expresiva, pero no con un nuevo contenido de experiencia. Saint-Preux, de Rousseau, y Werther, de Goethe, fueron las primeras encarnaciones de la desilusión que se había apoderado de los hombres de la era romántica; René, de Chateaubriand, es la expresión de la desesperación hacia la que evoluciona esta desilusión. El sentimentalismo y la melancolía del prerromanticismo correspondían a la disposición de ánimo de la burguesía antes de la Revolución; el pesimismo y el tedio de la vida, de la literatura de emigrados, corresponden a los sentimientos de la aristocracia después de la Revolución. Estos sentimientos se convierten, apenas sucumbe Napoleón, en un fenómeno europeo general y expresan el sentido de la vida de todas las clases altas. Rousseau sabía todavía por qué no era feliz; sufría a causa de la cultura moderna y de la incapacidad de las formas sociales convencionales para satisfacer sus propias necesidades espirituales. Él se imaginaba una situación totalmente concreta, aunque irrealizable, en la que se hubiera curado de su mal. La melancolía de René, por el contrario, es indefinible e incurable. Para él, toda la existencia se ha vuelto absurda; siente un infinito y exaltado deseo de amor, de sociedad, un anhelo eterno de abarcarlo todo y ser abarcado por todo; pero sabe que este anhelo es irrealizable y que su alma seguiría insatisfecha aunque pudieran realizarse todos sus deseos. No hay nada que merezca ser deseado, y todo afán y toda lucha es inútil; lo único sensato es el suicidio. Y la separación absoluta del mundo interior y el exterior, de la poesía y la prosa de la vida, la soledad, el desprecio del mundo y la misantropía, la

existencia irreal, abstracta y desesperadamente egoísta que guían la naturaleza romántica del nuevo siglo son ya suicidio.

Chateaubriand, Madame de Staël, Senancour, Constant y Nodier están todos con Rousseau y sienten una viva repulsión por Voltaire. Pero la mayoría de ellos se sienten opuestos sólo al racionalismo del siglo XVIII, no al del XVII. Partiendo de esta distinción consigue Chateaubriand combinar su visión progresista del arte con su conservadurismo político, su monarquismo y su clericalismo, su entusiasmo por el trono y el altar. Y sólo teniendo en cuenta que el romanticismo siente más fuertemente su conexión con el pasado más remoto que con el más cercano puede explicarse que Lamartine, Vigny y Hugo sigan siendo fieles al legitimismo tanto tiempo. Los primeros signos de un cambio en su visión política no son visibles hasta 1824 aproximadamente. Entonces surge la primera de las camarillas románticas *(cénacles)*, el famoso círculo en torno a Charles Nodier en el Arsenal, y entonces también por primera vez se consolida el movimiento en algo así como una escuela.

El marco social en que se ha desarrollado la literatura francesa del siglo XVIII han sido los salones, esto es, las reuniones regulares de escritores, artistas y críticos con los miembros de las clases superiores en los hogares de la aristocracia y de la alta burguesía. Estos salones eran círculos cerrados en los que las costumbres del mundo elegante daban el tono y que, por muchas concesiones que hicieran al modo de vida de las notabilidades intelectuales, mantenían su carácter «social». Pero el influjo de los salones sobre la literatura, con todos los estímulos que dieron a los escritores, no fue directamente creador. Constituían un foro al que la mayoría se sometía sin contradicción, una escuela de buen gusto y un tribunal que decidía el destino de la moda literaria, pero en modo alguno un ambiente propicio en el que fuera posible la colaboración creadora de un grupo. Los *cénacles* de los románticos son, en contraste con los salones, círculos artísticos de amigos en los que el elemento «social» queda muy en segundo plano, sobre todo porque se forman siempre en torno a un artista y están mucho menos estrechamente cerrados que los salones más liberales. En ellos no sólo es bien recibido todo escritor, artista o crítico dispuesto a sumarse al movimiento, sino también todo simpatizante procedente del público. Es cierto que esta apertura y esta promiscuidad perjudican el carácter escolástico del movimiento; sin embargo, no le impiden en modo alguno el desarrollo de una concepción artística uniforme y de un programa artístico representativo.

A diferencia de las agrupaciones anteriores, el círculo en que ahora se desarrolla la vida literaria no es un salón sin un centro propio, como en la Francia del siglo XVIII, ni un club o un café, como en Inglaterra, sino un grupo que se reúne en torno a la persona de un escritor, en torno a una personalidad a la que el grupo considera su maestro, y cuya autoridad, aunque no siempre en los términos de una disciplina escolástica expresa, reconoce incondicionalmente. Ahora es la primera vez en la historia de la literatura moderna que la forma de escuela ejerce influencia decisiva en el curso de los

acontecimientos. Ni el siglo XVII ni el XVIII conocen esta forma, aunque ella hubiera correspondido mejor al carácter normativo de la literatura clásica. El romanticismo, por el contrario, a pesar o quizá probablemente como consecuencia del valor problemático de sus principios artísticos, crea una escuela con una doctrina estrictamente formulable y enseñable. En la época del clasicismo, la totalidad de la literatura francesa formaba una gran escuela y en toda Francia dominaba un gusto uniforme; los disidentes y rebeldes representaban un grupo demasiado atomizado como para encontrarse en el marco de un programa común. Pero ahora, cuando la literatura francesa se ha convertido en campo de batalla de dos grandes partidos casi igualmente fuertes, cuando el ejemplo de la vida política induce a los escritores a la formulación de programas de partido y se despierta en ellos el deseo de tener un jefe, cuando, finalmente, las metas artísticas de la nueva tendencia son todavía tan poco claras y tan contradictorias que han de ser resumidas y codificadas, ha llegado la época de la fundación de las escuelas literarias.

En Francia, el romanticismo mostraba este carácter más vigorosamente que en Alemania, donde el ideal clásico no se había realizado nunca de manera tan pura, donde la idea clásica de la cultura seguía siendo en general válida también para el romanticismo, y la imagen clasicista del mundo tuvo siempre un carácter relativamente romántico. De cualquier modo, la fragmentación de la vida literaria en partidos fue menos aguda que en Francia, y como consecuencia de ello las agrupaciones de escritores en escuelas fueron también menos pronunciadas. En Inglaterra, donde la antítesis entre clasicismo y romanticismo había perdido su razón de ser desde la segunda mitad del siglo XVIII, porque, por decirlo así, no había sino literatura romántica, no se formó ninguna escuela literaria ni surgió tampoco ninguna personalidad que poseyera autoridad de maestro[195]. Naturalmente, los *cénacles* franceses tienen también con frecuencia simplemente el carácter de tertulias literarias que se mantienen unidas únicamente por su jerga común, y producen desde fuera la impresión de que se trata de una conspiración, y, desde dentro, de una celosa compañía de cómicos. A menudo parecen sólo sectas belicosas o acaloradas sociedades en debate, para las que la doctrina es más importante que la práctica, y el ser diferentes unos de otros, más interesante que la adaptación mutua. A pesar de todo, el romanticismo, tanto en Francia como en Alemania, está caracterizado por una profunda concepción de comunidad y una fuerte tendencia al colectivismo. Los románticos pasan su vida en un común filosofar, escribir, criticar y discutir, y encuentran el sentido más profundo de la vida en las relaciones de amor y amistad; fundan revistas, publican anuarios y antologías, dan lecturas y cursos, hacen propaganda de sí y de otros, y buscan, en una palabra, la unión, aunque este afán por la simbiosis no es más que el reverso de su individualismo y la compensación de su soledad y su desarraigo.

La cristalización del romanticismo francés en un grupo uniforme se realiza al mismo tiempo que la vuelta de la opinión pública hacia el liberalismo. Hacia 1824, el *Globe* comienza a sonar con nuevas notas, y ésta es también la fecha de las primeras reuniones reguladas en el Arsenal. Es cierto que los románticos más conocidos, sobre todo

Lamartine y Hugo, son todavía partidarios del trono y la corona, pero el romanticismo, finalmente, deja de ser clerical y monárquico. El cambio auténtico no ocurre hasta 1827, cuando Victor Hugo escribe el famoso prólogo a su *Cromwell* y expone, palmaria y claramente, su postulado de que el romanticismo es el liberalismo de la literatura. Este año se pueden ver también en el Salón los cuadros de los pintores románticos relevantes por primera vez en gran número; junto a doce pinturas de Delacroix, se exhibían obras representativas de Devéria y Boulanger. El público se enfrenta con un amplio y compacto movimiento que parece abarcar toda la vida intelectual y significar la victoria definitiva del romanticismo. Este carácter universal corresponde también a la composición del nuevo *cénacle* en torno a Victor Hugo, que es considerado en lo sucesivo el maestro de la escuela romántica. Los escritores Deschamps, Vigny, Sainte-Beuve, Dumas, Musset y Balzac; los pintores Delacroix, Devéria y Boulanger; los grabadores Johannot, Gigoux, Nanteuil, y el escultor David d'Angers, se cuentan entre los huéspedes habituales de la calle Notre-Dame-des-Champs. En este círculo lee Hugo en 1829 sus dramas *Marion Delorme* y *Hernani*. Es cierto que el grupo se disuelve aquel mismo año, pero la escuela continúa. El movimiento, incluso, se concentra y se aclara, se hace más radical y más inequívoco. Del segundo *cénacle*, en casa de Nodier, que surge en 1829, desaparecen ya los elementos aún semiclásicos, mientras los artistas plásticos se convierten en miembros regulares del círculo. La unidad completa del movimiento, así como su tendencia antiburguesa, que gradualmente se va convirtiendo en dogma, se expresan del modo más agudo en el último *cénacle*, que se reúne en los estudios ocupados por Théophile Gautier, Gérard de Nerval y sus amigos de la calle de Doyenné. Esta colonia de artistas es, con su antifilisteísmo y su doctrina de «el arte por el arte», el vivero de la moderna bohemia.

El carácter bohemio que se acostumbra asociar con el romanticismo no fue en absoluto propio del movimiento desde sus comienzos. Desde Chateaubriand hasta Lamartine, el romanticismo francés estuvo representado casi exclusivamente por aristócratas, y aunque desde 1824 ya no se pronunciaba de modo unánime por la monarquía y la Iglesia, sin embargo siguió siendo más o menos aristocrático y clerical. Sólo muy lentamente la dirección del movimiento pasa a manos de plebeyos como Victor Hugo, Théophile Gautier y Alexandre Dumas, y hasta muy poco antes de la Revolución de Julio no modifican la mayoría de los románticos su actitud conservadora. Pero la aparición de elementos plebeyos es más bien un síntoma que la causa de la mutación política. En un principio, los escritores burgueses se adaptaban al conservadurismo de los aristócratas, mientras que ahora hasta los escritores nobles, como Chateaubriand y Lamartine, se pasan a la oposición. La limitación siempre creciente de los derechos personales bajo Carlos X, la clericalización de la vida pública, la introducción de la pena de muerte para la blasfemia, la disolución de la Guardia Nacional y de la Cámara y el Gobierno mediante decretos, no hacen más que acelerar la radicalización de la vida intelectual. Hacen simplemente más obvio lo que ya desde 1815 era evidente: que la Restauración significaba el fin de la Revolución.

Los intelectuales se han recuperado ahora finalmente de su apatía posrevolucionaria; este cambio de ánimo obligó a Carlos X a la adopción de medidas cada vez más reaccionarias si quería mantener la dirección de un gobierno que se apoyaba en elementos antirrevolucionarios. Los románticos, que paulatinamente se fueron dando cuenta de adonde conducía realmente la Restauración, reconocieron al mismo tiempo que la poderosa burguesía capitalista era el apoyo más firme del régimen, un apoyo más fuerte que la antigua aristocracia, en parte desposeída e incapaz de luchar. Todo su odio y todo su desprecio se volcaron ahora sobre la clase burguesa. El burgués, avaricioso, mezquino e hipócrita, se convierte en el enemigo principal, y en contraste con él, el artista, pobre, honrado, sincero, que lucha contra todo vínculo denigrante y contra toda mentira convencionalista, aparece como el ideal humano por excelencia. El alejamiento de la vida práctica, arraigada firmemente en lo social y ligada políticamente de manera inequívoca, alejamiento que desde el primer momento fue característico del romanticismo y se hizo perceptible en Alemania ya en el siglo XVIII, se convierte por todas partes en el rasgo predominante; también en los países occidentales se abre un abismo insalvable entre artista y público, entre arte y realidad social. Las groserías y las impertinencias de la bohemia, su ambición frecuentemente infantil de poner en un apuro a la burguesía desprevenida y de irritarla, su afán convulsivo de distinguirse de los hombres normales y adocenados, la peculiaridad de su atuendo, su peinado, su barba, el chaleco rojo de Gautier y la mascarada de sus amigos, tan sorprendente como la suya aunque no siempre tan chillona de colores, su lenguaje libre, fácil y paradójico, sus ideas exageradas, expuestas de modo agresivo, sus invectivas y sus indecencias, todo esto no es más que la demostración de su voluntad de separarse de la sociedad burguesa, o, más bien, de representar la separación ya consumada como voluntaria y grata.

En la *Jeune-France*, como se llaman ahora a sí mismos los rebeldes, todo gira en torno a su odio contra el filisteísmo y su desprecio de la vida burguesa regulada e inanimada, en torno a su lucha contra todo lo tradicional y convencional, contra todo lo que se pueda enseñar y aprender, contra todo lo maduro y sereno. El sistema de los valores intelectuales se enriquece con una nueva categoría: la idea de la juventud como fuerza más creadora y superior intrínsecamente a la vejez. Esta es una idea ajena sobre todo al clasicismo, pero hasta cierto punto ajena también a toda cultura anterior. Naturalmente, supo haber antes una competencia entre generaciones, y se dio una juventud triunfante como portadora del desarrollo artístico. Pero la juventud no había triunfado porque era «joven»; se adoptaba frente a ella más bien una cierta prudencia que una excesiva confianza. Sólo desde el romanticismo se acostumbra considerar a los «jóvenes» como los representantes naturales del progreso, y sólo desde la victoria del romanticismo sobre el clasicismo se habla de la injusticia fundamental de la actitud de la generación vieja ante la juventud[196] La solidaridad de la juventud, lo mismo que la insistencia en la unidad de las artes, es de cualquier modo sólo un síntoma del alejamiento del romanticismo con respecto al mundo de los prosaicos filisteos. Mientras que en el siglo XVIII se acentuaba la conexión de la

literatura amena con la filosofía, ahora la literatura es designada como «arte» de manera consecuente[197]. En tanto que los artistas plásticos tuvieron el orgullo de contarse entre la alta burguesía, subrayaron la semejanza de su profesión con la de los literatos, pero ahora los propios escritores quieren distinguirse de la burguesía y acentúan su parentesco con los artistas que tienen algo de artesanos.

La autocomplacencia y la vanidad de los románticos va tan lejos que, en contraste con su anterior esteticismo, que hacía del poeta un dios, convierte ahora a Dios en un poeta. «Dieu n'est peut-être que le premier poète du monde», dice Gautier. También la teoría del arte por el arte, que es naturalmente un fenómeno extremadamente complejo y por un lado expresa una actitud liberal y por otro una actitud quietista conservadora, tiene su origen en la protesta contra la escala burguesa de valores. Cuando Gautier acentúa el mero formalismo y el carácter de juego del arte, cuando desea liberarlo de toda idea y de todo ideal, quisiera liberarlo sobre todo del dominio del orden burgués de la vida. Cuando Taine una vez alababa a Musset a expensas de Hugo, se cuenta que Gautier le dijo: «Taine, parece que ha caído usted en la idiotez burguesa. ¡Exigir sentimiento a la poesía…! Eso es lo de menos. Palabras brillantes, palabras luminosas, llenas de ritmo y de música, eso es poesía»[198]. En «el arte por el arte» de Gautier, Stendhal y Mérimée, en su emancipación de las ideas de la época, en su programa de dedicarse al arte como a un juego soberano y disfrutarlo como un paraíso secreto, prohibido a los comunes mortales, desempeña la oposición al mundo burgués un papel todavía más importante que en el posterior *l'art pour l'art*, cuya renuncia a toda actividad política y social es magníficamente recibida por la burguesía recién encumbrada. Gautier y sus camaradas de lucha niegan su ayuda a la burguesía para la subyugación moral de la sociedad; Flaubert, Leconte de Lisle y Baudelaire, por el contrario, sirven simplemente el interés de la burguesía al encerrarse en su torre de marfil y no molestarse ya por el curso del mundo.

La lucha del romanticismo por el predominio del teatro, principalmente la lucha en torno a *Hernani*, de Victor Hugo, fue una guerra mantenida por la calle de Doyenné, la bohemia y la juventud. Esta lucha no terminó en modo alguno con una victoria sensacional del romanticismo; la oposición no había desaparecido de la noche a la mañana, y tardó todavía mucho tiempo en abandonar su dominio sobre los escenarios más distinguidos de París. Pero el destino del movimiento no dependía ya de la acogida dispensada a una obra; como tendencia estilística, el romanticismo había conquistado el mundo hacía tiempo. El período alrededor de 1830 trae consigo un cambio sólo en que el romanticismo se pasa de lleno a la política y se alía con el liberalismo. Después de la Revolución de Julio, los guías intelectuales de la época salen de su pasividad y muchos de ellos cambian la carrera literaria por la política. Pero también los escritores que, como Lamartine y Hugo, siguen fieles a su quehacer literario, participan en los acontecimientos políticos más activa y directamente que hasta entonces. Victor Hugo no es un rebelde ni un bohemio, y no tiene nada que ver directamente con la campaña del romanticismo contra la burguesía. En su evolución política, sigue más bien el camino de la burguesía

francesa. En primer lugar, es un leal seguidor de los Borbones; después participa en la Revolución de Julio y es adicto a la monarquía constitucional; finalmente, apoya las aspiraciones de Luis Napoleón, y sólo se vuelve republicano radical cuando ya la mayoría de la burguesía francesa se ha hecho liberal y antimonárquica. Su relación con Napoleón corresponde también sólo al cambio que ha dado la actitud general. En 1825 es todavía un acerbo enemigo de Napoleón y maldice su memoria; sólo hacia 1827 modifica su actitud y comienza a hablar de la gloria de Francia, que está ligada al nombre de Napoleón. Finalmente, se convierte en portavoz elocuente de aquel bonapartismo que era una mezcla especial de culto ingenuo al héroe, nacionalismo sentimental y liberalismo sincero, aunque no siempre congruente.

Cuán inusitadamente complicados son los motivos de este movimiento lo muestra expresivamente la circunstancia de que entre sus seguidores están espíritus tan distintos como Heine y Béranger, y de que lo sostienen, por una parte, los volterianos auténticos y los herederos de la Ilustración, y, por otra, la pequeña burguesía, que probablemente es de inspiración volteriana, anticlerical y antilegitimista, pero que es al mismo tiempo sentimental y aficionada a forjar leyendas. El hecho de que un solo editor, el famoso Tourquet, venda entre 1817 y 1824 treinta y un mil ejemplares de las obras de Voltaire, es decir un millón seiscientos mil volúmenes[199], es el signo más claro del renacimiento de la Ilustración y un testimonio de que la clase media constituye un importante contingente de compradores. Es característico de esta clase comprar las obras completas de Voltaire y cantar las canciones de Béranger, liberales, aunque sin grandes exigencias ni en lo intelectual ni en lo artístico. Se oyen estas canciones por todas partes, sus estribillos resuenan en todos los oídos y, como se ha dicho, contribuyen al hundimiento del prestigio de los Borbones más que todos los otros productos intelectuales de la época. Naturalmente, la burguesía tenía también antes sus canciones: sus canciones para la mesa y para la danza, sus canciones patrióticas y políticas, sus estrofas de actualidad y sus canciones populares, que no eran en ningún aspecto más notables que las estrofas de Béranger. Pero llevaban su existencia ajenas a la «literatura» y ejercían sólo una influencia superficial en los poetas de las clases cultas. La Revolución trajo ahora consigo no sólo una producción intrínsecamente más rica en este género popular, sino que fomentó también la infiltración del gusto que en él se expresaba en la literatura de público más escogido. La evolución poética de Victor Hugo es el mejor ejemplo de cómo la literatura asimila este influjo y muestra del modo mejor las ventajas y desventajas que llevaba consigo. La poesía patriótica del romanticismo posterior es tan inconcebible sin las canciones de Béranger como el drama romántico sin el teatro popular. También como poeta sigue Victor Hugo el camino de la burguesía; su estilo lírico oscilaba entre el gusto popular del período de la Revolución y la concepción artística patética, fastuosa y seudobarroca del Segundo Imperio. Hugo no era en absoluto un espíritu revolucionario, a pesar de la lucha que se desarrolla en torno a él. La definición del romanticismo como el liberalismo de la literatura, cuando él la formuló, tampoco era nueva; la idea se encontraba

antes de él en Stendhal. La concordia entre la concepción artística de Hugo y el gusto de la burguesía dominante se hizo cada vez más perfecta. Coinciden, finalmente, en el culto de un gigantismo del que en realidad están muy lejos, y en la preferencia por un patetismo pomposo, ruidoso y exuberante, que resuena todavía en Rostand.

La conquista más importante de la revolución romántica fue la renovación del vocabulario poético. El lenguaje literario francés se había vuelto pobre y descolorido en el curso de los siglos XVII y XVIII como consecuencia del estrecho convencionalismo de lo permitido en la expresión y de la forma estilística reconocida como correcta. Todo lo que sonaba a cotidiano, profesional, arcaico o dialectal estaba prohibido. Las expresiones naturales y sencillas, usadas en el lenguaje corriente, debían ser sustituidas por términos nobles, escogidos y «poéticos», o por paráfrasis artísticas. No se decía «guerrero» o «caballo», sino «héroe» y «corcel»; no se debía decir «agua» y «tormenta», sino más bien «el húmedo elemento» y «el furor de los elementos». La lucha en torno a *Hernani* se encendió como es sabido a propósito del pasaje: «Est-il minuit? Minuit bientôt.» Esto sonaba a corriente, a sencillo. La respuesta, según pensaba Stendhal, hubiera debido ser más bien:

… l’heure

Atteindra bientôt sa dernière demeure.

Los defensores del estilo clásico, sin embargo, sabían muy bien de qué se trataba. El lenguaje de Victor Hugo no era nuevo en realidad; en los escenarios de los bulevares no se oía otro que éste. Pero para los clasicistas era simplemente cuestión de «pureza» del teatro literario; ellos no se preocupaban por los bulevares ni por la diversión de las masas. Mientras hubiera un teatro elevado y una poesía cuidada, podía uno desentenderse tranquilamente de lo que se representara en los bulevares; pero si se podía hablar en el escenario del Théâtre-Français como a uno se le viniera a la boca, no había entonces diferencia apreciable ya entre los distintos estratos culturales y sociales. Desde Corneille la tragedia había sido el género literario oficial; se mostraba carta de presentación con una tragedia y se alcanzaba el pináculo de la fama como poeta trágico. La tragedia y el teatro literario eran el dominio de la élite intelectual; mientras éste siguiera inviolado, podía uno sentirse heredero del «gran siglo». Pero ahora se trataba de la invasión del teatro literario por una dramaturgia basada en el teatro popular, indiferente a los problemas psicológicos y morales de la tragedia clásica, y que buscaba, en vez de esto, acciones movidas, escenas pintorescas, caracteres picantes y una descripción colorista de los sentimientos. El destino del teatro era el tema del día; en ambos campos contendientes se sabía que se trataba de la conquista de una posición clave. Victor Hugo, como consecuencia de su temperamento teatral, de su manía por el teatro, de su naturaleza comunicativa y ruidosa, y gracias a su sentido de lo popular, lo trivial y lo brutalmente efectista, era el exponente nato, aunque no precisamente la fuerza impulsiva en la lucha por conquistar esta posición.

El romanticismo encontró en el teatro a su llegada una situación muy compleja. El

teatro popular, como heredero del antiguo mimo, de la farsa medieval y la *commedia dell'arte*, había sido desplazado en los siglos XVII y XVIII por el teatro literario. Pero durante la Revolución cobró nuevo impulso, y con él recobró una parte de los escenarios de París empleando formas que no se habían liberado totalmente de la influencia del drama literario. En la Comédie Française y en el Odéon, ciertamente, continuaban representándose las tragedias y comedias de Corneille, Racine, Molière, y las obras de los autores que, o se habían adaptado a la tradición clásica y al gusto cortesano, o habían mantenido los criterios literarios del drama burgués. En los teatros de los bulevares, en el Gimnase, el Vaudeville, el Ambigu-Comique, el Gaieté, el Variétés y el Nouveautés se representaban, por el contrario, obras que correspondían al gusto y al nivel cultural de amplios estratos sociales. Las crónicas contemporáneas informan detalladamente del cambio sobrevenido en el público teatral durante la Revolución e inmediatamente después de ella, y resaltan la falta de exigencias artísticas y la carencia de cultura en las clases que llenan ahora los teatros de París. El nuevo público se compone en su mayor parte de soldados, trabajadores, dependientes de comercio y de muchachos, de los cuales, como advierte una de las fuentes de información, apenas una tercera parte sabe escribir[200]. Y este auditorio domina no sólo los teatros plebeyos de los bulevares, sino que amenaza al mismo tiempo la existencia del teatro literario distinguido, porque atrae también al público mejor, de tal manera que los actores de la Comédie Française y del Odéon representan en locales vacíos[201].

En tiempos del Primer Imperio, de la Restauración y la Monarquía de Julio, están representados en el repertorio de los teatros de París los siguientes géneros: 1, la *comédie en 5 actes et en vers*, que representa el género literario por excelencia, y que, como tal, está destinada a la Comédie Française y al Odéon (por ejemplo, *Othello*, de Ducis); 2, la *comédie de moeurs en prose*, esto es, la obra de costumbres que, como heredera del drama burgués, ocupa una posición más modesta, pero que conserva todavía el prestigio suficiente como para ser representada en los teatros más importantes (por ejemplo, *Le Mariage d'argent*, de Scribe); 3, el *drame en prose*, es decir el drama sentimental, que asimismo procede del drama burgués, pero que está en un nivel de gusto más bajo que la *comédie de moeurs* (por ejemplo, *L'Abbé et l'épée*, de Bouilly); 4, la *comédie historique*, que ya no trata de los acontecimientos históricos y las personalidades como ejemplos a seguir, sino como curiosidades, y trata de dar más una revista de escenas sensacionales que un proceso dramático uniforme; los ejemplos son numerosos y variados: desde *Cromwell*, de Mérimée, hasta *Barricades*, de Vitet, abarcan todos los intentos a los que *Henri III*, de Dumas, debe su origen; 5, el *vaudeville*, o sea la comedia musical o, más propiamente, la comedia con canciones intercaladas, en la que están los antecedentes más directos de la opereta; en esta categoría deben contarse la mayor parte de las obras de Scribe y sus colaboradores; 6, el *mélodrame*, una forma híbrida que tiene en común con el *vaudeville* sus accesorios musicales, y con los otros géneros más bajos, principalmente con el drama sentimental y con la comedia histórica, su acción seria y frecuentemente

trágica.

La enorme producción en los géneros populares, especialmente en los dos citados en último término y el paulatino desplazamiento del drama literario, más exigente —aparte de la circunstancia de que la Revolución abriera los teatros a las amplias masas y de que en lo sucesivo el éxito de las obras representadas dependiera de estas masas—, se explican sobre todo por la influencia del empleo de la censura en la formación del repertorio. La censura de Napoleón y de la Restauración prohibía que se describieran y discutieran en el drama literario elevado las cuestiones del día y las costumbres de las clases dominantes. La farsa, la comedia musical y el melodrama disfrutaban, por el contrario, de mayor libertad, porque se los tomaba menos en serio y no merecía la pena molestarse por ellos. La descripción desconsiderada de las costumbres y las circunstancias, que era inadmisible en la Comédie Française, no encontraba en los teatros de los bulevares obstáculo alguno; en esto residía sobre todo el poder atractivo de estos teatros, tanto para los autores escénicos como para el público[202].

Las formas dramáticas más importantes históricamente y más interesantes son el *vaudeville* y el melodrama; ellos representan el auténtico cambio en la historia del teatro moderno y constituyen el tránsito entre los géneros dramáticos del clasicismo y del romanticismo. Por ellos recobra el teatro su carácter de diversión, su movilidad, su apelación directa a los sentidos y su comprensibilidad. Entre ambos, el melodrama tiene una estructura más complicada y una más amplia ascendencia. Uno de sus muchos predecesores es el monólogo representado con acompañamiento musical, forma original del género híbrido, que aparece hoy todavía en el programa de las representaciones de aficionados, y cuyo primer ejemplo conocido fue el *Pygmalion* (1775), de Rousseau. De aquí arranca la renovación de la recitación dramática con acompañamiento musical, una forma intrínsecamente muy antigua. Otra fuente del *mélodrame*, técnicamente mucho más fértil, es el drama doméstico de los De la Chaussée, Diderot, Mercier y Sedaine, que desde la Revolución, gracias a su carácter lacrimoso y moralizante, se hizo muy popular entre las clases más bajas. Pero el prototipo más importante del melodrama es la pantomima. Las *pantomimes historiques et romanesques*, como son designadas, aparecen por vez primera en el último tercio del siglo XVIII. Tratan primeramente temas mitológicos y legendarios, como *Heracles y Ónfale*. *La bella durmiente* y *La máscara de hierro*, y más tarde también temas contemporáneos, como *La bataille du Général Hoche*. Estas pantomimas consisten habitualmente en escenas agitadas y tormentosas, empalmadas a manera de revista, sin conexión orgánica o desarrollo dramático, y describen con preferencia situaciones en las que el elemento misterioso y maravilloso —fantasmas y espíritus, cárceles y tumbas— desempeñan un papel decisivo. En las escenas aisladas se insertan poco a poco breves textos explicativos y diálogos, y de este modo se desarrollan estas obras durante la Revolución y en el período siguiente hasta convertirse en las curiosas *pantomimes dialoguées* y, finalmente, en el *mélodrame à grand spectacle*, que gradualmente pierde tanto su carácter de gran espectáculo como sus elementos musicales, y se convierte en la

obra de intriga, que es de importancia fundamental para la historia del teatro del siglo XIX. La influencia más importante que experimenta el melodrama en esta transformación es la de la novela de horror de Mrs. Radcliffe y sus imitadores franceses. De aquí arrancan no sólo sus efectos de *grand-guignol*, sino su aditamento policíaco.

Pero todas estas influencias producen sólo modificaciones y amplificaciones del núcleo de la forma melodramática, pues el germen en sí es y sigue siendo el conflicto del drama clásico. El melodrama no es otra cosa que la tragedia popularizada, o, si se quiere, corrompida. Pixerécourt, el representante principal del género, es consciente por completo del parentesco de su arte con el teatro popular, y se equivoca sólo en la suposición de que entre el melodrama y el mimo existen una comunidad esencial y una continuidad histórica[203]. Él reconoce la relación auténtica de los misterios medievales, del drama pastoril y del arte de Moliere con el mimo, pero desconoce la diferencia fundamental entre la auténtica popularidad del mimo y el carácter secundario del teatro literario que ha descendido a los amplios estratos del público ciudadano. El melodrama es cualquier cosa menos arte espontáneo e ingenuo; se ajusta más bien a los principios formales de la tragedia, refinados y adquiridos a lo largo de un desarrollo largo y consciente, aunque los representa en figura grosera, desprovista de la sutileza psicológica y la belleza poética de la forma clásica. En el plano puramente formal, el melodrama es el género más convencional, esquemático y artificioso imaginable; mantiene un canon en el que difícilmente pueden hallar entrada los nuevos elementos, hallados de manera espontánea y natural. Manifiesta una estructura tripartita estricta, con un vigoroso antagonismo como situación inicial, una colisión violenta y un *dénouement* que representa el triunfo de la virtud y el castigo del vicio; en suma, una acción muy clara y desarrollada con mucha economía; con la primacía de la fábula sobre los caracteres; con las figuras tópicas: el héroe, la inocencia perseguida, el villano y el personaje cómico[204]; con la fatigabilidad ciega y cruel de los sucesos; con una moral fuertemente acentuada, que, como consecuencia de su tendencia insustancial y conciliadora, basada en el premio y el castigo, no corresponde al carácter moral de la tragedia, pero tiene de común con ella el patetismo elevado e incluso exagerado.

El melodrama denuncia su dependencia de la tragedia ante todo por la observancia de las tres unidades, o al menos por la tendencia a tenerlas en cuenta. Pixerécourt tolera un cambio de escena entre dos actos, sí, pero el salto es insensible, y sólo en su *Charles-le-Téméraire* (1814) introduce un cambio de lugar dentro de un mismo acto. No obstante, se disculpa en una nota cuyo texto es sumamente expresivo de su disposición clasicista: «Es la primera vez que me permito esta infracción de las reglas», encarece. En general, Pixerécourt mantiene también la unidad de tiempo; en sus obras, por lo común, todo ocurre en veinticuatro horas. Por vez primera en 1818 sigue un método nuevo con su *Fille de l'Exilé ou huit mois en deux heures*, pero también esta vez se disculpa por ello[205]. En contraste con estas características del melodrama, el mimo, formado por una escena naturalista a modo de cuadro de la vida, o una mera sucesión de tales escenas, no tiene una

acción estereotipada reducible a un esquema fijo, ni caracteres típicos o extraordinarios, ni rígida moral, ni un estilo idealizado que se diferencie del lenguaje corriente. El melodrama tiene en común con el mimo sólo la movilidad de las escenas y la crudeza de sus efectos, la falta de selección de los medios y la popularidad de los motivos; por lo demás, observa estrictamente el ideal de la tragedia clásica. Es evidente que el convencionalismo de una forma no es siempre signo de una finalidad superior.

La variedad moderna del mimo no es el melodrama, sino el *vaudeville*, que con su acción episódica dividida en escenas aisladas, sus canciones intercaladas, sus tipos populares tomados de la vida diaria, su estilo fresco, picante y que da la impresión de improvisado, a pesar de las influencias literarias que tampoco aquí faltan, está mucho más cerca del antiguo teatro popular que el melodrama. El período de 1815 a 1848 desarrolla una inaudita fecundidad en este género, al cual, además de las innumerables obras de Scribe, pertenecen un sinnúmero de pequeñas, ligeras y divertidas piezas y piececillas. Podemos hacernos una idea de la alarma de los literatos ante la extensión y el éxito de estas producciones recordando la reacción que acompañó la carrera triunfal del cine. La comedia se había agotado durante la Revolución y la Restauración, de igual modo que la tragedia había demostrado ya antes ser estéril; y el *vaudeville* surge como una forma corrompida y grosera de la comedia, lo mismo que el melodrama era una forma corrompida y grosera de la tragedia. Pero el *vaudeville* y el melodrama no significan en modo alguno el fin del drama, sino, por el contrario, su renovación; porque el drama romántico —la forma de *Hernani*, de Hugo, y de *Antony*, de Dumas— no fue otra cosa que el *mélodrame parvenú*, y el moderno drama de costumbres de los Augier, Sardou y Dumas hijo, simplemente una variedad del *vaudeville*[206].

Pixerécourt escribió entre 1798 y 1834 unas ciento veinte obras, algunas de las cuales fueron representadas muchas miles de veces. El melodrama dominó durante tres décadas la vida teatral de París, y su popularidad no decayó sino después de 1830, cuando el nivel del gusto del público comenzó a elevarse, y la crudeza de las obras, su falta de lógica, su insuficiente motivación y su lenguaje antinatural parecieron cada vez más molestos. Pero los románticos sentían debilidad por el melodrama, y no sólo por hostilidad contra los estratos conservadores del público educado, sino también porque, como consecuencia de su mayor falta de principios, mostraron más comprensión para las cualidades literarias y meramente teatrales de este género. Charles Nodier se declaró en seguida partidario entusiasta del melodrama y lo llamó «la seule tragédie populaire qui convienne à notre époque»[207]; y Paul Lacroix designaba a Pixerécourt como el primer dramaturgo que puso fin al proceso seguido por Beaumarchais, Diderot, Sedaine y Mercier[208].

El éxito inaudito, la oposición de los círculos oficiales, la propia predilección de los románticos por los efectos melodramáticos, por los colores chillones, por las situaciones crudas, por acentos violentos: todo esto contribuyó a que en el drama romántico continuaran manteniéndose muchos de los rasgos característicos del teatro plebeyo. Pero

el romanticismo retiene del melodrama sólo lo que desde el principio le era propio, lo que estaba ya contenido en germen en el prerromanticismo y en el *Sturm und Drang*, y había sido tomado por el teatro en parte de las historias terroríficas inglesas y en parte de las novelas alemanas de horror, ladrones y caballerías. El teatro romántico tiene en común con el melodrama ante todo los agudos conflictos, los violentos choques, la acción complicada, aventurera, brutal y sangrienta, el predominio del milagro y la casualidad, los repentinos y frecuentemente inmotivados cambios y transformaciones, los inesperados encuentros y reconocimientos, las constantes alternativas de tensión y solución, los recursos violentos e irresistiblemente brutales, el ataque y la coacción al espectador con lo horrible, lo lúgubre y lo demoníaco, el desarrollo mecánico de la acción, las intrigas y conspiraciones, los disfraces y engaños, las trampas y maquinaciones; finalmente, los efectos teatrales y la máquina escénica, sin los que el drama romántico es completamente inconcebible: los encarcelamientos y los raptos, los secuestros y los rescates, los intentos de fuga y los asesinatos, los cadáveres y los féretros, las cárceles y las fosas, las torres y las mazmorras de los castillos, los puñales y las espadas y las redomas de veneno, los anillos, amuletos y herencias familiares, las cartas interceptadas, los testamentos perdidos y los contratos secretos robados. Es cierto que el romanticismo no era muy selecto, pero no hace falta más que pensar en Balzac, el escritor más grande, y desde el punto de vista del gusto el más problemático de su siglo, para darse cuenta de cuán estrechos y en última instancia cuán poco importantes se habían vuelto los criterios estéticos del clasicismo.

Pero el desarrollo del teatro en la dirección del gusto popular no se expresaba tanto en la mera existencia del melodrama como en la tranquila conciencia con que Pixerécourt ponía a la venta su producción intelectual. Consideraba las obras de los románticos como malas, falsas, inmorales y peligrosas, y estaba profundamente convencido de que sus presuntuosos competidores no tenían ni tanto corazón ni tanto sentido de responsabilidad moral como él[209]. Faguet advierte con razón a este propósito que hay que creer en los mamarrachos para hacer mamarrachos buenos y de éxito. D’Ennery, por ejemplo, era mejor escritor y persona más inteligente que Pixerécourt, pero escribió sus melodramas sin convicción, única y exclusivamente para ganar dinero, y por eso ni siquiera consiguió escribir buenos melodramas[210]. Pixerécourt, por el contrario, creía cumplir su propia misión y afirmaba no haber tenido nada que ver con la aparición del drama romántico. Pero los románticos le debían a él, ante todo, su sentido de las exigencias escénicas y su contacto con los amplios sectores de público. A él debían el papel que desempeñaron en la historia de la aparición de la *pièce bien faite* y a él debió todo el siglo XIX el renacimiento del teatro popular vivo, que, en comparación con el de los siglos XVII y XVIII, era ciertamente poco escogido y a menudo trivial, pero impidió que el drama, sublimizándose, se convirtiera en mera literatura.

Era destino de este siglo el que cada vez que los elementos poéticos se ponían en vigencia en el drama, su carácter de distracción, su eficacia escénica y su inmediatez de sentimiento amenazaran marchitarse. Ya en el romanticismo ambos elementos estuvieron

en conflicto, y su antinomia impidió tanto el éxito escénico como la perforación poética del drama. Alexandre Dumas se inclinaba al drama vigoroso y bien realizado escénicamente, y Victor Hugo, al poema dramático de lenguaje imponente. Sus sucesores se enfrentaron con la misma elección; hasta la llegada de Ibsen no encuentran las dos tendencias contradictorias un equilibrio armónico, aunque transitorio.

Inglaterra tuvo su revolución política ya en el siglo XVII, y su revolución industrial y artística un siglo más tarde; en la época de la gran polémica entre clasicismo y romanticismo en Francia, apenas quedaba nada en Inglaterra de la tradición clásica. El romanticismo inglés se desarrolló de manera más continua, más consecuente, y encontró en el público mucha menos oposición que el francés; su evolución política fue también más homogénea que la del correspondiente movimiento en Francia. Fue en un principio completamente liberal y se mostró excelentemente dispuesto para con la Revolución; solamente la lucha contra Napoleón condujo a un acuerdo entre los elementos conservadores y románticos, y sólo después de la caída de Napoleón volvió el liberalismo a predominar en el movimiento romántico. Sin embargo, no se recuperó nunca la antigua unanimidad. Las «lecciones» aprendidas de la Revolución y de la hegemonía de Napoleón no se querían olvidar tan pronto, y muchos de los antiguos liberales, entre otros los miembros de la escuela lakista, siguieron siendo antirrevolucionarios. Walter Scott era y siguió siendo *tory*; Godwin, Shelley, Leigh Hunt y Byron, por el contrario, representaron al radicalismo predominante en la generación joven.

El romanticismo inglés arrancaba en lo esencial de la reacción de los elementos liberales contra la revolución industrial, mientras el francés procedía de la reacción de los estratos conservadores contra la revolución política. La conexión del romanticismo con el prerromanticismo fue en Inglaterra mucho más estrecha que en Francia, donde la continuidad entre ambos movimientos se vio totalmente interrumpida por el clasicismo del período revolucionario. En Inglaterra hubo entre el romanticismo y la revolución industrial, triunfante por completo, la misma relación que entre el prerromanticismo y los estadios preparatorios de la industrialización de la sociedad. En *La aldea abandonada*, de Goldsmith, *Satanic Mills*, de Blake, y *Age of Despair*, de Shelley, se expresa un temperamento esencialmente idéntico. El entusiasmo de los románticos por la naturaleza es tan inconcebible sin la separación de la ciudad respecto del campo como su pesimismo sin el abandono y la miseria de las ciudades industriales. Son completamente conscientes de lo que está ocurriendo, y ven muy bien lo que significa la transformación del trabajo humano en mera mercancía. Sothey y Coleridge descubren en el paro periódico la consecuencia necesaria de la producción capitalista sin barreras, y Coleridge subraya ya que, de acuerdo con la nueva concepción del trabajo, el patrono compra y el obrero vende lo que ninguno de los dos tiene derecho a comprar ni vender, esto es, «la salud, la vida y el bienestar del trabajador»[211] Después de la terminación de la lucha contra Napoleón, Inglaterra, si no agotada en modo alguno, queda por lo menos debilitada y desorientada en lo intelectual; o sea en unas circunstancias especialmente propicias para hacer que la

sociedad burguesa cobrase conciencia de lo problemático de las bases de su existencia. El romanticismo más juvenil, la generación de Shelley, Keats y Byron, es el mantenedor de este proceso. Su humanitarismo sin concesiones constituye su protesta contra la política de explotación y opresión; su modo de vida inconvencional, su ateísmo agresivo y su carencia de prejuicios morales son las distintas formas de su lucha contra la clase que dispone de los medios de explotación y opresión. El romanticismo inglés, incluso en sus representantes conservadores, en Wordsworth y Scott, es en cierto modo un movimiento democrático tendente a la popularización de la literatura. Ante todo, el propósito de Wordsworth de acercar el lenguaje poético al lenguaje diario es un ejemplo característico de esta tendencia popularizante, aunque la dicción poética «natural» de que se sirve es, en realidad, tan poco libre de premisas y tan poco espontánea como el antiguo lenguaje literario al que él renuncia por su artificiosidad. Si aquél es menos culto que éste, sus presupuestos psicológicos subjetivos son infinitamente más complicados. Y en cuanto a la empresa de describirse y describir la propia evolución intelectual en un poema de la longitud de la epopeya homérica, representa un hecho revolucionario comparado con la objetividad de la antigua literatura, y es tan característico del nuevo subjetivismo como, por ejemplo, *Dichtung und Wahrheit* de Goethe, pero la «popularidad» y la «naturalidad» de tal empresa son más que dudosas. Matthew Arnold advierte en su ensayo sobre Wordsworth, hablando de ciertas insuficiencias del poeta, que también Shakespeare, naturalmente, tiene sus pasajes débiles; pero si uno pudiera hablar con él en los Campos Elíseos, contestaría de seguro que era perfectamente consciente de ello. «Después de todo —añadiría probablemente sonriendo—, no va a pasar nada porque uno se distraiga una vez…» Por el contrario, la concentración del poeta moderno sobre el propio yo está relacionada con una sobrestimación, falta de todo humor, de cualquier manifestación personal, con la apreciación del más ligero pormenor según su valor expresivo y con la pérdida de aquella descuidada facilidad con que los antiguos poetas dejaban volar sus versos.

Para el siglo XVIII la poesía era la expresión del pensamiento; el sentido y la finalidad de la imagen poética eran la explicación e ilustración de un contenido ideal. En la poesía romántica, por el contrario, la imagen poética no es el resultado, sino la fuente de las ideas[212]. La metáfora se vuelve productiva, y tenemos el sentimiento de que el lenguaje se ha vuelto independiente y está componiendo por cuenta propia. Los románticos se abandonan al lenguaje sin resistencia, a lo que parece, y expresan de este modo su concepción antirracionalista del arte. La aparición de *Kubla Kan* de Coleridge puede haber sido un caso extremo; pero, de cualquier modo, fue sintomático. Los románticos creían en un espíritu trascendente que constituía el alma del mundo y lo identificaban con la espontánea fuerza creadora del lenguaje. Dejarse dominar por él era considerado por ellos como signo del más alto genio artístico. Platón había hablado ya del «entusiasmo», de la divina exaltación del poeta, y la creencia en la inspiración había aparecido siempre que poetas y artistas habían querido darse aires de casta sacerdotal. Pero ahora se descubre en

la inspiración, por primera vez, una llama que se enciende por sí misma, una luz que tiene su fuente en el alma del propio poeta. El origen divino de la inspiración era ahora un atributo meramente formal y no sustancial; no trae el alma nada que no estuviera ya allí. De este modo se mantienen ambos principios, el divino y el poético-individual, y el poeta se convierte en su propio dios.

El panteísmo extático de Shelley es el paradigma de esta autodeificación. Falta en él toda huella de devoción olvidada de sí mismo, toda disposición a entregarse y desaparecer ante un ser más alto. El abandono en el Universo es en él una voluntad de dominar, no un dejarse dominar. El mundo regido por la poesía y los poetas es considerado el más alto, el más puro, el más divino, y lo divino mismo parece no tener otros criterios que los que derivan de la poesía. Es cierto que la imagen del mundo de Shelley, de acuerdo totalmente con Friedrich Schlegel y con el romanticismo alemán, se basa en una mitología, pero en esta mitología no cree ni siquiera el propio poeta. Aquí la metáfora se convierte en mito, y no el mito en metáfora, como en los griegos. Sin embargo, también esta mitologización es simplemente un vehículo de fuga ante la realidad ordinaria, común y sin alma, un puente que lleva a la propia profundidad espiritual y a la sensibilidad del poeta. Es también para el poeta un simple medio de llegar a sí mismo. Los mitos de la antigüedad clásica surgían de una simpatía y una relación con la realidad; la mitología del romanticismo surge de sus ruinas, y hasta cierto punto es un sustituto de la realidad. La visión cósmica de Shelley gira en torno a la idea de una gran lucha, que se extiende a todo el mundo, entre los principios del bien y del mal, y representa la monumentalización del antagonismo político que constituye la más profunda y decisiva experiencia del poeta. Su ateísmo, como se ha dicho, es más bien una rebelión contra Dios que una negación de Dios; combate a un opresor y a un tirano[213]. Shelley es el rebelde nato que descubre en todo lo legítimo, constitucional y convencional la obra de una voluntad despótica, y para el que la opresión, la explotación, la violencia, la estupidez, la fealdad, la mentira, los reyes, las clases dominantes y las iglesias constituyen una fuerza compacta total con el Dios de la Biblia. El carácter abstracto e inconsciente de esta concepción muestra del modo más claro cuán cerca están entre sí los poetas ingleses y alemanes.

La histeria antirrevolucionaria ha envenenado ahora la atmósfera intelectual en que los escritores ingleses del siglo XVIII se habían desarrollado libremente; las manifestaciones intelectuales de la época adoptan rasgos irreales, ajenos y negadores del mundo, que eran totalmente extraños a la literatura inglesa anterior. Los poetas mejor dotados de la generación de Shelley no encuentran aceptación en el público[214]; se sienten desarraigados y se refugian en el extranjero. Esta generación está condenada, tanto en Inglaterra como en Alemania o en Rusia; Shelley y Keats son exterminados por su época tan sin compasión como Hölderlin y Kleist o Pushkin y Lermontov. También en lo ideológico el resultado es el mismo en todas partes: el idealismo en Alemania, el «arte por el arte» en Francia, el esteticismo en Inglaterra. En todas partes la lucha termina con el abandono de la realidad y la renuncia a modificar la estructura de la sociedad existente. En

Keats, este esteticismo está ligado con una profunda melancolía, con un llanto por la belleza, que no es la vida e incluso es la negación de la vida, la negación de la vida y la realidad, que están para siempre separadas del poeta, amante de la belleza, y siguen siendo inaccesibles para él como todo lo directamente vivo, natural y espontáneo. Anuncia, pues, la renuncia de Flaubert, la resignación del último gran romántico, que sabía ya demasiado bien que el precio de la poesía es la vida.

De todos los románticos famosos, Byron es el que ejerce una influencia más amplia y más profunda sobre sus contemporáneos. Pero no es en modo alguno el más original de todos ellos, sino que es simplemente el más afortunado en la formulación del nuevo ideal de la personalidad. Ni el *mal du siècle* ni el héroe orgulloso y solitario señalado por el destino, es decir ninguno de los dos elementos fundamentales de su poesía, son propiedad intelectual originaria suya. El dolor cósmico de Byron procede de Chateaubriand y de la literatura francesa de emigrados, y el héroe de Byron tiene su origen en Saint-Preux y en Werther. La incompatibilidad de las exigencias morales del individuo con los convencionalismos de la sociedad forma parte de la nueva concepción del hombre definida ya por Rousseau y Goethe, y la descripción del héroe como un eterno desterrado condenado a errar por su propia naturaleza insociable se encuentra ya en Senancour y Constant. Pero en éstos, la esencia insociable del héroe estaba ligada a un cierto sentimiento de culpa y se manifestaba en una relación complicada y ambigua para con la sociedad; en Byron se transforma por primera vez en una rebeldía abierta y sin escrúpulos, en una acusación al mundo circundante, acusación quejumbrosa, auto-justificante y llena de piedad para consigo mismo.

Byron superficializa y trivializa el problema vital del romanticismo; hace del desgarramiento espiritual de su tiempo una moda, un vestido mundano del alma. Por él, el desasosiego y la indecisión románticos se convierten en una epidemia, en la «enfermedad del siglo»; el sentimiento de aislamiento, en un culto resentido de la soledad; la pérdida de la fe en altos ideales, en individualismo anárquico; la fatiga cultural y el tedio de la vida, en un coqueteo con la vida y la muerte. Byron presta a la maldición de su generación un encanto tentador y hace de sus héroes personajes exhibicionistas que muestran públicamente sus heridas, masoquistas que se cargan públicamente de culpa y de vergüenza, flagelantes que se atormentan con autoacusaciones y angustias de conciencia y reconocen sus acciones buenas y malas con el mismo orgullo intelectual.

El héroe de Byron, este sucesor tardío del caballero andante, que es tan popular y casi tan osado como el héroe de la novela de caballerías, domina la literatura de todo el siglo XIX y encuentra su degeneración todavía en las películas de criminales y pistoleros de nuestros días. Ciertos rasgos del tipo son muy viejos, es decir por lo menos tan viejos como la novela picaresca. Pues están ya en el forajido, que declara la guerra a la sociedad y es enemigo mortal del grande y del poderoso, pero amigo y bienhechor del débil y el pobre, que parece desde fuera duro y desagradable pero que al fin demuestra ser ingenuo y generoso, y al cual, en una palabra, sólo la sociedad le ha hecho como es. Desde los días

del Lazarillo de Tormes a Humphrey Bogart, el héroe de Byron señala simplemente una estación intermedia. El pícaro se había convertido ya mucho antes de Byron en un vagabundo incansable que seguía en su camino la dirección de las altas estrellas, eterno extranjero entre los hombres, que buscaba su felicidad y no la encontraba, amargo misántropo que llevaba su destino con el orgullo de un ángel caído. Todos estos rasgos se daban ya en Rousseau y Chateaubriand, y en la imagen dibujada por Byron no son nuevos más que los rasgos demoníacos y narcisistas.

El héroe romántico que Byron introduce en la literatura es un hombre misterioso; en su pasado hay un secreto, un terrible pecado, un yerro siniestro o una omisión irreparable. Él es un proscrito, todo el mundo lo presiente, pero nadie sabe lo que está escondido detrás del velo del tiempo y él mismo no levanta el velo. Camina por el secreto de su pasado como vestido de ropas regias: solitario, silencioso e inaccesible. De él brotan perdición y destrucción. Es desconsiderado consigo mismo y despiadado con los demás. No conoce el perdón y no pide gracia ni a Dios ni a los hombres. No lamenta nada, no se arrepiente de nada, y a pesar de su vida desesperada no hubiera querido tener otra ni hacer otra cosa que lo que ha sido y lo que le ha ocurrido. Es áspero y salvaje, pero es de alta prosapia; sus rasgos son duros e impenetrables, pero nobles y bellos; emana de él un auténtico atractivo al que ninguna mujer puede resistir y ante el que todo hombre reacciona con la amistad o la hostilidad. Es un hombre perseguido por el destino y que se convierte en destino para otros hombres, prototipo no sólo de todos los héroes amorosos irresistibles y fatales de la literatura moderna, sino también, en cierto modo, de todos los demonios femeninos, desde la Carmen de Mérimée a las vampiresas de Hollywood.

Si Byron no descubrió el «héroe demoníaco», el hombre poseído y alucinado, que arrastra a la perdición a sí mismo y a todo lo que está en contacto con él, por lo menos ha hecho de él el hombre «interesante» por excelencia. Le prestó los rasgos picantes y seductores que, adheridos a él desde entonces, le convirtieron en el tipo inmoral y cínico que es irresistible, no a pesar de su cinismo, sino precisamente por él. La idea del «ángel caído» poseyó para el mundo del romanticismo, desencantado y propugnador de una nueva fe, una fuerza atractiva irresistible. Había un sentimiento de culpabilidad, de estar abandonado por Dios, pero ya que se estaba condenado, se quería, al menos, ser algo así como un Lucifer. Incluso los poetas seráficos como Lamartine y Vigny se pasan finalmente a los satánicos y se vuelven seguidores de Shelley y Byron, Gautier y Musset, Leopardi y Heine[215]. Este satanismo tenía su origen en la ambigüedad de la actitud romántica ante la vida, y surgió indudablemente del sentimiento de insatisfacción religiosa pero, principalmente en Byron, se convirtió en una burla de todas las cosas sagradas veneradas por la burguesía. La diferencia entre la aversión de la bohemia francesa a la burguesía y la actitud de Byron consistía en que el anticonvencionalismo plebeyo de Gautier y sus seguidores representaba un ataque desde abajo, y el inmoralismo de Byron, por el contrario, venía desde arriba. Toda manifestación más o menos importante de Byron delata el esnobismo ligado a sus ideas liberales, y todo testimonio revela en él al

aristócrata que tal vez no está ya firmemente arraigado en su posición social, pero que sin embargo conserva la *pose* de su clase. Sobre todo el apasionamiento histérico con que en sus últimas obras truena contra la aristocracia que le ha excomulgado, muestra cuán profundamente se sentía ligado a esta clase y cómo ésta, a pesar de todo, ha conservado ante él autoridad y atracción[216]. «La muerte no es un argumento», dice Hebbel en alguna parte. Byron, de cualquier modo, no ha probado nada con su muerte heroica. A pesar de las convicciones revolucionarias del poeta, no fue la suya una muerte apropiada. Byron cometió el suicidio mientras «el equilibrio de su mente estaba alterado», y murió «con pámpanos en el cabello», como quería morir Hedda Gabler.

Con las inclinaciones aristocráticas de Byron hay que relacionar también el hecho de que reconociese siempre la concepción artística clasicista y de que Pope fuera su poeta favorito. Wordsworth no le agradaba a causa de su tono sobriamente solemne y prosaicamente lleno de untuosidad, y despreciaba a Keats por su «vulgaridad». Este ideal artístico clásico correspondía también al espíritu altanero y burlón y a la forma juguetona de la obra de Byron, sobre todo al tono de charla desenfadada en *Don Juan*. La relación entre la fluidez de su estilo y la dicción poética «natural» de Wordsworth es innegable, a pesar de todo; ambas son síntomas de la reacción contra la manera expresiva patética y retórica de los siglos XVII y XVIII. La meta común era una mayor flexibilidad del lenguaje, y precisamente como maestro de un estilo fluido, virtuosista y aparentemente improvisado fue como encantó Byron a la mayoría de sus contemporáneos. Ni la gracia ligera de Pushkin ni la elegancia de Musset serían concebibles sin esta nueva nota. *Don Juan*, con su nueva cadencia, se convirtió no sólo en modelo de la poesía ingeniosa del momento, petulante y satírica, sino en origen, al mismo tiempo, de todo el moderno folletinismo[217].

Los primeros lectores de Byron puede ser que pertenecieran a la aristocracia y a la alta burguesía, pero su público auténtico y amplio se halló en las filas de aquella burguesía descontenta, llena de resentimiento y de ánimo romántico, cuyos miembros fracasados se tenían a sí mismos por otros tantos Napoleones desconocidos. El héroe de Byron estaba concebido de tal manera que todo muchacho desilusionado en sus esperanzas, o toda muchacha disgustada en su amor, podían identificarse con él. El animar al lector a esta intimidad con el héroe, cosa en la que Byron continúa la tendencia evidente ya en Rousseau y Richardson, fue la razón más profunda de su éxito. Con el estrechamiento de las relaciones entre el lector y el héroe se acrecienta también el interés por la persona del autor. También esta tendencia existía ya en tiempos de Rousseau y Richardson, pero en general la vida privada del poeta permaneció desconocida del público hasta el romanticismo. Sólo a partir de la propaganda que Byron emprendió de sí mismo se convirtió el poeta en «favorito» del público, y sus lectores, principalmente sus lectoras, entablan con él entonces una auténtica relación, semejante, por un lado, a la que suele existir entre el psicoanalista y sus pacientes, y, por otro, a la de un artista de cine y sus admiradoras.

Byron fue el primer poeta inglés que desempeñó en la literatura europea un papel de primer orden; Walter Scott fue el segundo. A través de ellos se convirtió en realidad plena lo que Goethe había entendido por «literatura universal». Su escuela abarcó todo el mundo literario, disfrutó de la más alta autoridad, introdujo nuevas formas, nuevos valores, e impulsó una múltiple corriente intelectual que recorrió todos los países de Europa, llevando consigo nuevos ingenios y elevándolos frecuentemente por encima de sus maestros. Basta con pensar en Pushkin y en Balzac para hacerse una idea de la extensión y fecundidad de esta escuela. La moda de Byron fue quizá más febril y más sorprendente, pero la influencia de Scott, que ha sido designado como «el escritor de más éxito del mundo»[218], fue más sólida y más profunda. De él partió la renovación de la novela naturalista, el género literario moderno por excelencia, y con ella la transformación de todo el moderno público lector.

El número de lectores estaba en Inglaterra en constante crecimiento desde principios del siglo XVIII. En este proceso de crecimiento pueden distinguirse tres etapas: la que comienza alrededor de 1710 con las nuevas revistas y culmina en las novelas de mediados de siglo; el período de la novela de terror seudohistórica, desde 1770 hasta 1800; y la fase de la moderna novela naturalista-romántica, que comienza con Walter Scott. Cada una de estas épocas mostró un considerable aumento del público lector. En la primera fue ganada para la literatura profana sólo una parte relativamente pequeña de la burguesía, gente que hasta entonces no leía libro alguno o a lo sumo leía productos de la literatura devota; en la segunda se aumentó este público con amplios sectores de la burguesía que se iba enriqueciendo, y principalmente con mujeres; y en la tercera se allegaron elementos que pertenecían en parte a los estratos altos y en parte a los bajos de la burguesía, y que buscaban en la novela tanto distracción como enseñanza. Walter Scott consiguió alcanzar con los métodos más escogidos de los grandes novelistas del siglo XVIII la popularidad de la novela terrorífica y sensacionalista. Popularizó la descripción del pasado feudal que hasta entonces constituía lectura exclusiva de las clases superiores[219], y elevó al mismo tiempo la novela sensacionalista seudohistórica a un nivel auténticamente literario.

Smollet fue el último gran novelista del siglo XVIII. El desarrollo maravilloso que correspondió en la novela inglesa a las conquistas políticas y sociales de la burguesía se paraliza alrededor de 1770. El repentino crecimiento del público lector conduce a un descenso sensible de nivel. La demanda es mucho más grande que el número de buenos escritores, y como la producción es un negocio bien pagado, se vuelve inmediatamente confusa y poco selecta. Las necesidades de las bibliotecas de préstamo imponen el *tempo* y determinan la calidad de la producción. Los géneros más buscados, aparte de la novela terrorífica, son las historias de escándalos de actualidad, «casos» famosos, biografías ficticias y semificticias, descripciones de viajes y memorias secretas; en una palabra, los tipos habituales de la literatura sensacionalista. La consecuencia es que en los círculos cultos comienza a hablarse de la novela con un desprecio desconocido hasta ahora[220]. El prestigio de la novela no vuelve a recuperarse hasta Scott, sobre todo mediante el

tratamiento del género de acuerdo con la visión historicista y cientificista de la minoría intelectual. Él intenta lograr no sólo una imagen fiel en sí de las correspondientes circunstancias históricas, sino que provee a sus novelas de introducciones, notas y apéndices para probar la autenticidad científica de sus descripciones.

Y Walter Scott puede ser considerado no sólo como el auténtico creador de la novela histórica, sino que es, sin duda alguna, el fundador de la novela de historia social, de la que nadie antes de él había tenido ni idea. Los novelistas franceses del siglo XVIII, Marivaux, Prévost, Laclos y Chateaubriand, mostraban en sus novelas, es verdad, un enorme progreso de la novela psicológica, pero trasladaban sus figuras todavía a un marco sociológicamente vacío o las colocaban en un ambiente social que no tenía parte esencial en el desarrollo de aquéllas. Incluso la novela inglesa del siglo XVIII puede ser designada como «novela social» sólo en cuanto que subraya con más fuerza las relaciones entre los hombres; pero las diferencias de clase o la causalidad social de la formación de los caracteres las deja desatendidas. Las figuras de Walter Scott, por el contrario, llevan siempre consigo las huellas de su origen social[221]. Y como Walter Scott describe generalmente con justeza el fondo social de sus historias, a pesar de su filiación política conservadora se convierte en campeón del liberalismo y del progreso[222]. Por enfrentado que estuviera políticamente a la Revolución, su método sociológico hubiera sido inconcebible sin este cambio en la historia. Porque hasta la Revolución no se desarrolló el sentido de la diferencia de clases, ni la descripción de la realidad correspondiente a ellas se convirtió en misión para un artista digno. De cualquier manera, el conservador Scott está como escritor más profundamente ligado a la Revolución que el radical Byron. No se puede sobrestimar, naturalmente, este «triunfo del realismo», como Engels llama al ardid del arte que con frecuencia hace también tributarios del progreso a espíritus conservadores. La comprensión y el entusiasmo por el «pueblo» es en Scott en la mayoría de los casos nada más que un gesto sin compromisos, y su descripción de las bajas clases populares es siempre convencional y esquemática. Pero en cualquier caso, el conservadurismo de Scott es menos agresivo que el antirrevolucionarismo de Wordsworth y Coleridge, que es la expresión de una amarga desilusión y de un repentino cambio de mentalidad. Es cierto que Scott se entusiasma tanto como los románticos reaccionarios en general por la caballería medieval y lamenta su decadencia, pero al mismo tiempo encuentra expresión en él, más o menos como en Pushkin y Heine, la crítica de todo el fanatismo romántico. Scott, con la misma objetividad con que Pushkin establece la afectación de la figura de Oneguin, reconoce en Ricardo Corazón de León al «magnífico pero inútil caballero de la leyenda»[223].

Delacroix, el primer gran representante de la pintura romántica y al mismo tiempo el más grande, es ya uno de los enemigos y superadores del romanticismo. Representa ya el siglo XIX, mientras que el romanticismo es todavía en lo esencial un movimiento dieciochesco, y no sólo porque es la continuación del prerromanticismo, sino también porque, aunque lleno de contradicciones, no es relativista, y porque, aunque es

ambivalente en sus relaciones anímicas, no está tan disgregado como el siglo XIX. El siglo XVIII es dogmático —incluso en su romanticismo hay un rasgo dogmático—, mientras que el siglo XIX es escéptico y agnóstico. Los hombres del siglo XVIII pretenden alcanzar en todo, incluso en su emocionalismo y en su irracionalismo, una doctrina formulable y una visión del mundo completamente definible; son sistemáticos, filósofos, reformadores; se deciden por o contra una cosa, y con frecuencia tan pronto por como contra ella, pero adoptan una actitud, siguen unos principios y se rigen por un plan tendente al perfeccionamiento de la vida y del mundo. Los representantes intelectuales del siglo XIX, por el contrario, han perdido su fe en los sistemas y los programas y descubren el sentido y el objeto del arte en la entrega pasiva a la vida, a la acomodación al ritmo de la vida misma y en el mantenimiento de la atmósfera y el ambiente de la existencia. Su fe consiste en una afirmación irracional e instintiva de la vida; su moral, en un compromiso con la realidad. No quieren ni reglamentar ni superar la realidad; quieren vivirla y reflejar su experiencia de forma tan directa, fiel y completa como sea posible. Tienen el sentimiento invencible de que la existencia y el presente, los contemporáneos y el entorno, las experiencias y los recuerdos se escapan de ellos constantemente, cada día y cada hora, y se pierden para siempre. El arte se convierte para ellos en una persecución del «tiempo perdido», de la vida inabarcable y siempre fluyente. Las épocas del naturalismo sin concesiones no son los siglos en los que se cree dominar la realidad de manera firme y segura, sino aquéllos en los que se teme perderla; por esto es el siglo XIX el siglo clásico del naturalismo.

Delacroix y Constable están en el umbral del nuevo siglo. Son todavía en parte expresiones románticas que luchan por la expresión de sus ideas, pero en parte son ya impresionistas que tratan de detener la materia fugitiva y no creen en ningún equivalente perfecto de la realidad. Delacroix es el más romántico de los dos; si se lo compara con Constable, se verá del modo más claro qué es lo que une al clasicismo y al romanticismo en una unidad histórica y los diferencia del naturalismo. Frente al naturalismo, las dos tendencias estilísticas anteriores tienen en común sobre todo el que ambas confieren a la vida y al hombre dimensiones extraordinarias y le dan un formato trágico-heroico y una expresión apasionadamente patética, que existen todavía en Delacroix, pero que en Constable y en el naturalismo del siglo XIX, por el contrario, faltan por completo. Esta concepción artística se expresa también en Delacroix en el hecho de que el hombre está todavía en el centro de su mundo, mientras que en Constable se convierte en una cosa entre las cosas y es absorbido por el ambiente material. Por esto Constable, aunque no es el más grande, es el artista más progresista de su tiempo.

Con el desplazamiento del hombre del centro del arte y la ocupación de su lugar por el mundo material gana, sin embargo, la pintura no sólo un nuevo contenido, sino que se limita más y más a la solución de problemas técnicos y puramente formales. El objeto de la representación pierde gradualmente todo valor estético y todo interés artístico, y el arte se vuelve formalista en un grado al que nunca había llegado antes. Lo que se pinta carece

de todo interés; la cuestión es sólo cómo se pinta. Ni siquiera el más juguetón manierismo mostró nunca semejante indiferencia ante el motivo. Nunca hasta ahora se habían considerado motivos de igual valor artístico una col y la cabeza de una Madona. Ahora por vez primera, cuando lo pictórico constituye el contenido auténtico de la pintura, desaparecen las antiguas distinciones académicas entre los diferentes objetos y géneros. Ya en Delacroix, a pesar de su profunda compenetración con la poesía, los motivos literarios constituyen simplemente el arranque, no el contenido de sus pinturas. Él rechaza lo literario como meta de la pintura, y busca expresar, en vez de ideas literarias, algo propio, algo irracional y similar a la música[224].

La traslación del interés pictórico desde el hombre hacia la naturaleza tiene su origen, además de en la vacilante confianza en sí misma de la nueva generación, y además de en su desorientación y su problemática conciencia social, sobre todo en el triunfo de la deshumanizada concepción científica del mundo. Constable supera el humanismo clásico-romántico más fácilmente que Delacroix y se convierte en el primer paisajista moderno, mientras que Delacroix sigue siendo fundamentalmente «pintor de historia». Pero ambos son en la misma medida encarnación del espíritu del nuevo siglo, a través de su actitud cientificista ante los problemas pictóricos y del predominio que conceden a la óptica sobre la visión. El desarrollo del estilo «pictórico», que en Francia comenzó con Watteau y fue interrumpido por el clasicismo del siglo XVIII, es recogido y proseguido por Delacroix. Rubens revoluciona la pintura francesa por segunda vez; por segunda vez emana de él un sensualismo irracional, anticlasicista. La frase de Delacroix de que un cuadro debe ser ante todo una fiesta para los ojos[225] fue también el mensaje de Watteau y sigue siendo hasta el fin del impresionismo el Evangelio de la pintura. La vibrante dinámica, el movimiento de líneas y formas, la barroca conmoción de los cuerpos y la disolución del colorido local en sus componentes, todo esto no es sino instrumento de este sensualismo que hace ahora posible la combinación del romanticismo con el naturalismo, y opone ambos al clasicismo.

Delacroix era todavía hasta cierto punto una de las víctimas del *mal du siècle*. Sufrió profundas depresiones de ánimo, conoció la indecisión y el vacío y luchó contra un indefinible tedio. Era melancólico, descontentadizo y padecía un eterno sentimiento de imperfección, Le atormentó durante toda su vida aquel estado de ánimo en que Géricault se encontraba en Londres y a propósito del cual escribía a su hogar: «Haga lo que haga, siempre desearía haber hecho otra cosa»[226]. Delacroix estaba tan profundamente arraigado en el sentimiento romántico de la vida que ni siquiera las más brutales tentaciones de éste le fueron ajenas. Basta pensar en una obra como *Sardanápalo* (1829) para darse cuenta del lugar que ocupaba en su mundo de ideas el diabolismo teatral y el moloquismo propios de la concepción romántica. Sin embargo, luchó contra el romanticismo como actitud ante la vida, admitió a sus representantes sólo con grandes reservas, y lo aceptó como dirección artística a causa ante todo de la mayor amplitud de su repertorio temático. Delacroix, así como, en vez del tradicional viaje a Roma, emprendió

un viaje a Oriente, así también utilizó como fuentes, en vez de los clásicos de la antigüedad, a los poetas del romanticismo primero y ulterior: Dante y Shakespeare, Byron y Goethe. Sólo este interés temático le unía a hombres como Ary Scheffer y Louis Boulanger, Decamps y Delaroche. Odiaba el romanticismo de claro de luna mentiroso y a los soñadores incorregibles, a Chateaubriand, Lamartine y Schubert, como él mismo caprichosamente los reúne[227]. Él mismo no quiso en absoluto ser designado como romántico y protestó contra el hecho de que fuera considerado el maestro de la escuela romántica. Tampoco sintió, por lo demás, el más mínimo deseo de educar artistas y nunca abrió un estudio accesible a la generalidad; admitía, a lo sumo, algunos ayudantes, pero nunca discípulos[228]. Ya no había en la pintura francesa nada que hubiera podido corresponder a la escuela de David; el puesto del maestro siguió sin ocupar. Los propósitos artísticos se habían vuelto mucho más personales y los criterios de calidad artística se habían hecho demasiado diferenciados como para que hubieran podido surgir escuelas en el antiguo sentido[229].

Los sentimientos antirrománticos de Delacroix encontraron también expresión en su aversión hacia la bohemia. Rubens es su modelo no sólo artístico, sino también humano, y él es desde Rubens y las grandes personalidades artísticas del Renacimiento el primer pintor, y quizá el único, que conjuga la alta cultura intelectual con el modo de vida de un gran señor[230]. Sus inclinaciones de gran señor le hacen odiar todo exhibicionismo y toda ostentación. Solamente conserva uno de los rasgos de la herencia intelectual de la bohemia: el desprecio del público. A los veintiséis años es ya un pintor famoso, pero una generación más tarde escribía todavía: «Il y a trente ans que je suis livré aux bêtes.» Tenía amigos, admiradores, protectores y se le hacían encargos oficiales, pero nunca fue comprendido ni amado por el público. El reconocimiento que le fue dispensado carecía de todo calor. Delacroix es un hombre aislado, un solitario, y lo es en un sentido mucho más estricto que los románticos en general. Sólo hay un contemporáneo al que estime y quiera sin reservas: Chopin. Ni Hugo o Musset, ni Stendhal o Mérimée le son particularmente simpáticos; a George Sand no la toma muy en serio, el negligente Gautier le repele y Balzac lo pone nervioso[231]. La enorme significación que la música tiene para él, y que es lo que más contribuye a su admiración por Chopin, es un síntoma de la nueva jerarquización en las artes y de la posición preeminente que ocupa la música en la filosofía artística del romanticismo. La música es el arte romántico por excelencia, y Chopin, el más romántico entre los románticos. En la afectuosa relación que le une a Chopin aflora del modo más directo la íntima conexión de Delacroix con el romanticismo. Su juicio sobre los otros maestros de la música revela, sin embargo, la heterogeneidad de sus sentimientos. Habla de Mozart con la mayor admiración siempre; Beethoven, por el contrario, le parece demasiado caprichoso y demasiado romántico. Delacroix tiene en música un gusto clasicista[232]; el sentimentalismo estereotipado de Chopin no le molesta, y en cambio la «arbitrariedad» de Beethoven, del que uno pensaría que como artista ha de estar mucho más cerca, le sorprende y le turba.

El romanticismo significa para la música no sólo la antítesis del clasicismo, sino también del prerromanticismo, en cuanto que ambos representan el principio de la unidad formal y de los efectos finales bien preparados. La estructura concentrada de las formas musicales, basada en una culminación dramática, se disuelve en el romanticismo, y cede el paso de nuevo a la composición aditiva de la vieja música. La forma de sonata se desmorona y es sustituida cada vez más frecuentemente por formas menos severas y menos esquemáticamente realizadas, por pequeños géneros líricos y descriptivos, tales como la fantasía y la rapsodia, el arabesco y el estudio, el *intermezzo* y el *impromptu*, la improvisación y la variación. También las obras grandes son sustituidas a menudo por tales miniaturas, las cuales desde el punto de vista estructural no constituyen ya los actos de un drama, sino las escenas de una revista. Una sonata o una sinfonía clásicas eran un mundo en pequeño: un microcosmos. Una *suite* musical como *Carnaval* de Schumann, o *Années de Pélerinage*, de Liszt, es como el álbum de bocetos de un pintor: puede contener magníficos detalles lírico-impresionistas, pero renuncia de antemano a producir la impresión de totalidad y de unidad orgánica. Incluso la preferencia por el poema sinfónico, que en Berlioz, Liszt, Rimsky-Korsakoff, Smétana y otros desplaza a la sinfonía, es ante todo un signo de la incapacidad o la indecisión para representar el mundo como un conjunto.

Este cambio de forma está, por lo demás, en relación también con las inclinaciones literarias de los compositores y su propensión a la música de programa. La mezcla de formas, que se hace notar en todas partes, se manifiesta en la música ante todo en que los compositores románticos son con frecuencia escritores bien dotados e importantes. Es perceptible también en la pintura y en la poesía de la época una relajación de la estructura, pero la desintegración de las formas no se consuma en absoluto tan rápidamente ni es tan amplia como en la música. La explicación de esta diferencia está en parte en que la estructura cíclica «medieval» ha sido ya superada hace tiempo en las otras artes, mientras que en la música, por el contrario, sigue siendo predominante hasta mediados del siglo XVIII, y sólo después de la muerte de Bach comienza a ceder ante la unidad formal. En la música era mucho más fácil, por lo tanto, volver a ella que en la pintura, por ejemplo, donde se la consideraba totalmente anticuada. El interés histórico del romanticismo por la música antigua y el restablecimiento del prestigio de Bach tienen sólo, sin embargo, una participación limitada en la disolución de la forma de sonata, y la auténtica razón del proceso hay que buscarla en un cambio de gusto que en lo fundamental está basado en motivos sociológicos.

En el romanticismo se consuma el desarrollo comenzado en la segunda mitad del siglo XVIII: la música se convierte en posesión exclusiva de la burguesía. No solamente las orquestas se trasladan de las salas de fiestas de los castillos y palacios a las salas de concierto que llena la burguesía, sino que también la música de cámara encuentra su hogar, en vez de en los salones aristocráticos, en los hogares burgueses. Los amplios estratos sociales que participan de modo siempre creciente en las reuniones musicales

exigen no obstante una música más fácil, más sugestiva y menos complicada. Esta exigencia favorece de antemano la aparición de formas más breves, más recreativas y más variadas, pero conduce al mismo tiempo a la división de la producción en una música seria y otra de entretenimiento. Hasta ahora, las composiciones destinadas a fines recreativos no se distinguían cualitativamente de las otras; había, naturalmente, obras de muy distinta calidad, pero esta diferencia no correspondía en modo alguno a su diversa finalidad. La generación siguiente a la de Bach y Händel, como sabemos, estableció ya una diferencia entre la composición para deleite del propio autor y la producción destinada al público; pero ahora ya se hace una distinción incluso entre las distintas categorías de público. En las obras de Schubert y Schumann se puede hacer ya una división de este tipo[233]; en Chopin y Listz, la consideración para con la parte del público menos exigente musicalmente influye en cada una de las obras por así decirlo; y en Berlioz y Wagner esta consideración llega a una coquetería manifiesta. Cuando Schubert declara que no conoce una música «alegre», parece como si quisiera defenderse de antemano contra el reproche de frivolidad; pues desde el romanticismo toda jovialidad parece tener un carácter superficial y frívolo. La combinación de la ligereza más descuidada con la seriedad más profunda, del juego más arrogante con el más alto y más puro *ethos* que glorifica toda la existencia, que se da todavía en la música de Mozart, desaparece; en lo sucesivo todo lo serio y sublime adopta un carácter sombrío y preocupado. Basta comparar el expresionismo convulsivo de la música romántica con la humanidad de Mozart, jovial, clara y libre de todo misticismo, para darse cuenta de lo que se ha perdido con el siglo XVIII.

Las concesiones al público ocasionan al mismo tiempo en el romanticismo una acentuada desconsideración y arbitrariedad de la expresión. Las composiciones se vuelven más consciente y caprichosamente difíciles, tanto en el aspecto técnico como en el intelectual: dejan de estar destinadas a la ejecución por aficionados burgueses. Ya las últimas obras de Beethoven para piano y para música de cámara pueden ser interpretadas sólo por artistas profesionales y estimadas sólo por un público de alta cultura musical. Con los románticos se aumenta, sobre todo, la dificultad técnica de la ejecución. Weber, Schumann, Chopin y Liszt componen para los virtuosos de las salas de conciertos. La ejecución brillante que ellos presuponen en el intérprete tiene una doble función: restringir el ejercicio de la música a los expertos y deslumbrar a los profanos. En los compositores virtuosistas, cuyo prototipo es Paganini, el estilo brillante no tiene otra finalidad que el deslumbramiento de los oyentes, mientras que en los auténticos maestros, por el contrario, la dificultad técnica es simplemente la expresión de una dificultad y una complejidad íntimas. Ambas tendencias, tanto la de aumentar la distancia entre el aficionado y el virtuoso como la de ahondar la fisura entre la música fácil y la difícil, conducen a la disolución de los géneros clásicos. La manera virtuosista de escribir desintegra inevitablemente las formas grandes y macizas; la pieza de bravura es relativamente breve, destelleante, conceptuosa. Pero también el modo expresivo, intrínsecamente difícil,

individualmente diferenciado y basado en la sublimación de pensamientos y sentimientos exige la disolución de las formas de validez general, estereotipadas y de gran aliento.

La natural disposición con que la música sale al encuentro de esta disolución de las formas, la irracionalidad de su contenido y la independencia de sus medios de expresión explican el lugar preeminente que en lo sucesivo ocupa entre las artes. Para el clasicismo la poesía era el arte principal; el romanticismo temprano estaba en parte basado en la pintura; el romanticismo posterior, sin embargo, depende enteramente de la música. Para Gautier la pintura era todavía el arte perfecto; para Delacroix es ya la música la fuente de las más profundas vivencias artísticas[234]. Esta evolución alcanza su punto culminante en la filosofía de Schopenhauer y en el mensaje de Wagner. El romanticismo alcanza en la música sus triunfos más grandes. La gloria de Weber, Meyerbeer, Chopin, Liszt y Wagner llena toda Europa y supera el éxito de los poetas más populares. La música ha seguido siendo hasta finales del siglo XIX romántica, más profunda y entregadamente romántica que las demás artes. Y el que este siglo haya experimentado la naturaleza del arte precisamente en la música muestra del modo más claro cuán profundamente estaba implicada aquella esencia en el romanticismo. La confesión de Thomas Mann de que el significado del arte le llegó por vez primera con la música de Wagner es altamente sintomática. *Le sang, la volupté et la mort* de la borrachera romántica de los sentidos y el salto mortal de la razón significan todavía, a finales de siglo, la quintaesencia del arte. La lucha del siglo XIX con el espíritu del romanticismo siguió indecisa; la decisión no la trajo sino el nuevo siglo.

IX

NATURALISMO E IMPRESIONISMO

1

LA GENERACIÓN DE 1830

Si el objeto de la investigación histórica es la comprensión del presente —¿y cuál puede ser si no?—, nuestros afanes están llegando ahora a su objetivo. En lo sucesivo nos encontramos con el capitalismo moderno, con la moderna sociedad burguesa, con el arte y la literatura naturalistas modernos y, en suma, con nuestro propio mundo. Estamos por todas partes ante nuevas situaciones, ante nuevas formas de vida, y nos sentimos como desligados del pasado. Pero en ningún terreno es el corte tan profundo como en la literatura, donde la frontera entre las obras antiguas, convertidas para nosotros ya en históricas, y las que surgen en lo sucesivo, más o menos actuales todavía hoy, representa la cesura más aguda que conocemos en toda la historia del arte. Solamente las obras del lado de acá de la frontera constituyen la literatura moderna, viva y directamente relacionada con nuestros problemas contemporáneos; de las obras antiguas estamos separados por un abismo insalvable; su comprensión exige una actitud especial, un esfuerzo especial, y su interpretación está siempre expuesta al peligro de la falsa comprensión y de la falsificación. Leemos las obras de la vieja literatura con ojos distintos que las creaciones de nuestro propio tiempo; las disfrutamos de manera meramente estética, esto es, indirecta y desinteresadamente, totalmente conscientes de su carácter ficticio y de nuestra propia ilusión. Esto presupone unos criterios y una capacidad que el lector medio no posee en modo alguno; también el lector interesado histórica y estéticamente siente una diferencia grande entre las obras que no tienen relación directa con su presente, su sentimiento de la vida y sus propósitos vitales, y aquellas otras que surgen de este mismo sentimiento de la vida, y buscan dar respuesta a la pregunta de cómo se puede y cómo se debe vivir en este presente.

El siglo XIX, o lo que por tal solemos entender, comienza alrededor de 1830. Durante la Monarquía de Julio, y no antes, se desarrollan los fundamentos y los perfiles de este siglo, el orden social en que nosotros mismos estamos arraigados, el sistema económico cuyos principios y antagonismos perduran hoy todavía, y la literatura en cuyas formas nos expresamos hoy por lo general. Las novelas de Stendhal y Balzac son los primeros libros que tratan de nuestra propia vida, de nuestros propios problemas vitales, de dificultades y conflictos morales desconocidos para las generaciones anteriores. Julián Sorel y Matilde de la Mole, Lucien de Rubempré y Rastignac son los primeros personajes modernos de la literatura occidental, nuestros primeros contemporáneos intelectuales. En ellos encontramos por primera vez la misma sensibilidad que vibra en nuestros propios nervios, y, en la imagen de su carácter, los iniciales rasgos de la diferenciación psicológica que, a nuestro juicio, forma parte de la naturaleza del hombre actual. De Stendhal a Proust, de la generación de 1830 a la de 1910, somos testigos de un desarrollo intelectual homogéneo y

orgánico. Tres generaciones luchan con los mismos problemas y durante setenta u ochenta años el curso de la historia permanece inmutable.

Todos los rasgos característicos del siglo son identificables ya hacia 1830. La burguesía está en plena posesión de su poder, y tiene conciencia de ello. La aristocracia ha desaparecido de la escena de los acontecimientos históricos y lleva una existencia meramente privada. El triunfo de la clase media es indudable e indiscutible. Es cierto que los triunfadores constituyen una clase capitalista enteramente conservadora y no liberal, que en parte ha adoptado sin modificación alguna las formas administrativas y los sistemas de gobierno de la antigua aristocracia, pero sus miembros no son en modo alguno ni aristócratas ni tradicionalistas en sus formas de vida y su ideología. El romanticismo fue ya sin duda un movimiento burgués en lo esencial, que hubiera sido inconcebible sin la emancipación de la clase media, pero los románticos se comportaron con frecuencia de modo sumamente aristocrático y coquetearon con la idea de dirigirse a la nobleza como a su público propio. Después de 1830 cesan estas veleidades, y se hace evidente que fuera de la burguesía no hay otro público literario numeroso. Pero tan pronto como la emancipación de la burguesía se consuma, comienza ya la lucha de la clase trabajadora por la influencia política. Y este es el segundo de los movimientos de importancia decisiva para el siglo XIX, que arrancan de la Revolución de Julio y su monarquía. Hasta ahora, las luchas de clases del proletariado habían estado mezcladas con las de la burguesía, y en lo principal las aspiraciones políticas de las clases medias eran las mismas por las que había luchado el proletariado. Los acontecimientos posteriores a 1830 le abren ya los ojos y le convencen de que en la lucha por sus derechos no puede confiar en ninguna otra clase. Simultáneamente con el despertar de la conciencia de clase del proletariado, la teoría socialista adquiere sus primeras formas concretas y surge al mismo tiempo el programa de un movimiento artístico activista que supera en intransigencia y radicalismo a todos los movimientos anteriores de género semejante. *L'art pour l'art* pasa su primera crisis y en lo sucesivo tiene que luchar no sólo contra el idealismo de los clasicistas, sino también con el utilitarismo tanto del arte «social» como del «burgués».

El racionalismo económico, que va de la mano con la industrialización progresiva y la victoria total del capitalismo, el progreso tanto de las ciencias históricas como de las exactas, el cientificismo general del pensamiento, ligado a este progreso, la experiencia reiterada de una revolución fracasada y el realismo político que trajo como consecuencia: todo esto prepara la gran lucha contra el romanticismo, la cual llena la historia de los cien años siguientes. La preparación y la iniciación de esta lucha es una contribución más de la generación de 1830 a los fundamentos del siglo XIX. Las vacilaciones de Stendhal entre *logique* y *espagnolisme,* la contradictoria relación de Balzac con la burguesía, la dialéctica de racionalismo e irracionalismo en uno y otro, muestran ya la lucha en toda su pujanza; la generación de Flaubert profundiza el conflicto, pero encuentra ya preparada la situación de lucha. La visión artística de la Monarquía de Julio es en parte burguesa y en parte socialista, pero en conjunto es no romántica. El público, como señala Balzac en el prólogo

a *La piel de zapa* (1831), está «harto de España, de Oriente y de la historia de Francia a lo Walter Scott», y Lamartine lamenta que la época de la poesía, es decir de la poesía «romántica», haya pasado ya[1]. La novela naturalista, que es la creación más original de esta época y la conquista artística más importante del siglo, a pesar del romanticismo de sus fundadores, a pesar del rousseaunianismo de Stendhal y del melodramatismo de Balzac, es ante todo la expresión del espíritu nada romántico de la nueva generación. Tanto el racionalismo económico como la ideología política expresada en los términos de la lucha de clases incitan a la novela al estudio de la realidad social y de los mecanismos psicológicos sociales. El objeto y el punto de vista de la observación corresponden por completo a las intenciones de la burguesía, y el resultado, la novela naturalista, sirve como una especie de libro de texto a esta clase ascendente y que tiende al dominio pleno de la sociedad. Los escritores de la época crean con ella el instrumento apto para el conocimiento de los hombres y para el manejo del mundo, y la conforman a las necesidades y al gusto de un público que odian y desprecian. Intentan satisfacer a sus lectores burgueses, tanto si son partidarios de Saint-Simon y Fourier como si no lo son, y creen en el arte social o en «el arte por el arte» porque no hay un público lector proletario y, aunque lo hubiera, su existencia no podría sino causarles dificultades.

Hasta el siglo XVIII los autores no eran otra cosa que portavoces de su público[2]; administraban los bienes intelectuales de sus lectores, de igual modo que, como empleados y funcionarios, administraban sus bienes materiales. Ellos aceptaban y sancionaban los principios morales y los criterios estéticos reconocidos por todos; no los inventaban ni los modificaban. Escribían sus obras para un público claramente definido y perfectamente delimitado, y no pretendían en modo alguno adquirir nuevos clientes o ganar nuevos lectores. No había, pues, tensión alguna entre el público real y el ideal[3]. El escritor no conocía ni el problema torturante de tener que elegir entre diferentes posibilidades temáticas, ni el problema moral de necesitar definirse entre diferentes estratos de la sociedad. En el siglo XVIII se divide por vez primera el público en dos campos diferentes y el arte en dos tendencias estilísticas rivales. En lo sucesivo, todo artista se encuentra entre dos órdenes opuestos, entre el mundo de la aristocracia conservadora y el de la burguesía progresista, entre un grupo que se mantiene aferrado a los viejos valores heredados, presuntamente absolutos, y otro que sostiene que incluso estos valores —y principalmente éstos— están condicionados temporalmente, y que hay también otros, más actuales, los cuales corresponden más exactamente al bien común. La burguesía renuncia a sus modelos aristocráticos y la misma aristocracia comienza a dudar de la vigencia de su tabla de valores y pasa en parte al campo de la burguesía para fomentar una literatura que es hostil y perniciosa a sus propios intereses. Esto provoca una situación totalmente nueva para los escritores: los que continúan al servicio de las clases conservadoras, de la Iglesia, de la corte y de la nobleza cortesana, se convierten en traidores para sus compañeros de clase; por el contrario, los que representan la concepción del mundo de la burguesía triunfante desempeñan una función como nunca hasta ahora la

habían desempeñado los escritores importantes, exceptuadas algunas personalidades aisladas: luchan por una clase oprimida, o al menos por una clase que todavía no ha conseguido apoderarse del poder[4]. Ya no encuentran la ideología de este público fijada y hecha, sino que tienen que colaborar en ella, en su sistema de conceptos, en sus categorías filosóficas y su escala de valores. Ya no son simplemente portavoces de sus lectores; son al mismo tiempo sus abogados y maestros, e incluso recobran algo de aquella dignidad sacerdotal perdida hace tanto tiempo que no poseyeron ni los poetas de la antigüedad ni los del Renacimiento, y mucho menos los clérigos de la Edad Media, cuyos lectores eran también clérigos, y que como escritores no tuvieron contacto alguno con el público lego. Durante la Restauración y la Monarquía de Julio los literatos perdieron la posición privilegiada que habían tenido en el siglo XVIII; ya no son ni los protectores ni los maestros de sus lectores, sino que, por el contrario, son sus servidores involuntarios, siempre rebeldes, pero no por eso menos útiles. Proclaman de nuevo una ideología más o menos prescrita y preestablecida: el liberalismo de la burguesía victoriosa, derivado de la Ilustración, pero falsificador de ésta en muchos aspectos; han de apoyarse en los fundamentos de esta concepción del mundo si quieren encontrar lectores y vender sus libros. Lo peculiar, sin embargo, es que lo hacen sin identificarse con su público. También los escritores de la Ilustración contaban entre sus seguidores con sólo una parte del público literario, y también ellos estaban rodeados de un mundo hostil y peligroso. Pero, al menos, ellos estaban en el mismo campo de sus lectores. Incluso los románticos, a pesar de su desarraigo, se sentían ligados a uno u otro estrato de la sociedad y podían decir qué grupo o qué clase defendían. ¿Pero a qué parte del público se siente ligado Stendhal? A lo sumo a los *happy few* —la minoría feliz—, los secesionistas, los parias, los vencidos. ¿Y Balzac? ¿Se identifica con la nobleza, con la burguesía o con el proletariado? ¿Con la clase por la que siente una cierta simpatía indiscutible, pero a la que abandona sin inmutarse, o con la clase cuya inextinguible energía admira, pero por la que siente repugnancia, o con las masas, a las que teme como al fuego? Los escritores que no son meramente *maîtres de plaisir* de la burguesía no tienen un auténtico público: ni Balzac, el triunfador, ni Stendhal, el fracasado.

Nada refleja tan agudamente la relación tensa y discordante entre la parte productora y la parte receptora de la generación de 1830 como el nuevo tipo de héroe de novela que aparece con Stendhal y Balzac. La desilusión y el dolor cósmico *(Weltschmerz)* de los héroes de Rousseau, Chateaubriand y Byron, su enajenamiento del mundo y su soledad se transforman en una renuncia a la realización de su ideal, en un desprecio por la sociedad, y, con frecuencia, en un desesperado cinismo ante las normas y convencionalismos en vigor. La novela desilusionada del romanticismo se convierte en novela de desesperanza y de resignación. Todo rasgo trágico-heroico, toda voluntad de autoafirmación y toda fe en la perfectibilidad de la propia naturaleza ceden el lugar a una disposición al compromiso, a la tendencia a vivir sin objetivos y morir oscuramente. La novela desilusionada del romanticismo contenía todavía algo de la idea de la tragedia que hacía victorioso hasta en

su derrota al héroe que luchaba contra la realidad trivial; en la novela del siglo XIX, por el contrario, el héroe aparece íntimamente vencido incluso cuando consigue sus propósitos prácticos, y con frecuencia precisamente por alcanzarlos. Nada más lejos de la idea del joven Goethe, Chateaubriand o Benjamin Constant que el hacer dudar a sus héroes de la razón de ser de su propia personalidad y de sus objetivos en la vida. La novela moderna es la primera en crear el remordimiento del héroe en conflicto con el orden social burgués excelente, y en obligarle a reconocer las costumbres y convencionalismos de la sociedad, al menos como reglas del juego. Werther es todavía la personalidad excepcional a la que el poeta concede de antemano el derecho a rebelarse contra el mundo desconsiderado y prosaico; Wilhelm Meister, por el contrario, termina sus años de aprendizaje con la idea de que hay que adaptarse al mundo en que uno se encuentra. La realidad exterior carece de sentido y de alma en mayor medida porque se ha vuelto más mecánica y más autárquica, y la sociedad, que era hasta ahora el medio natural del individuo y su único campo de actividad, ha perdido toda su significación y todo su valor desde el punto de vista de sus objetivos más elevados, pero, sin embargo, la necesidad de adaptarse a ella, de vivir en ella y para ella, se ha hecho más fuerte.

La politización de la sociedad, que comenzó con la Revolución francesa, alcanza su punto culminante bajo la Monarquía de Julio. La contienda entre el liberalismo y la reacción, la lucha por conciliar las conquistas revolucionarias con los intereses de las clases privilegiadas, continúa y se extiende a todos los campos de la vida pública. El capital financiero triunfa sobre la propiedad territorial, y tanto la aristocracia feudal como la Iglesia dejan de desempeñar un papel político de importancia decisiva; los elementos progresistas están frente a los banqueros y fabricantes. El antiguo antagonismo político y social no se ha mitigado en modo alguno, pero las posiciones se han desplazado. Las contradicciones más profundas se dan ahora entre el capitalismo industrial, de un lado, y los jornaleros y la pequeña burguesía, de otro. Los fines de la lucha de clases se aclaran y los métodos de lucha se agudizan; todo parece anunciar una nueva revolución. El liberalismo, a pesar de las constantes reacciones, gana terreno y va preparando lentamente el camino para la democracia occidental europea. La ley electoral se modifica y el número de electores aumenta desde unos cien mil a unos doscientos cincuenta mil. Surgen los rudimentos del sistema parlamentario y los fundamentos de la coalición de las clases trabajadoras. En el parlamento, naturalmente, a pesar de la reforma electoral, están representadas todavía solamente las clases pudientes, y el liberalismo, que alcanza la hegemonía, representa solamente el liberalismo de la alta burguesía. La Monarquía de Julio, en una palabra, es una etapa de eclecticismo, de compromiso, de término medio, aunque no precisamente el «justo» término medio, como lo llamaba Louis-Philippe y como hoy lo llama todo el mundo, unas veces en serio y otras irónicamente. Es una época de moderación y tolerancia exteriores, pero es también, sin embargo, una época de la más dura lucha interna por la existencia, una época de progreso político moderado y de conservadurismo económico, según el modelo inglés. Los Guizot y los Thiers exaltan la

idea de la monarquía constitucional, desean que el rey domine simplemente, no que gobierne, pero son instrumento de una oligarquía parlamentaria, de un pequeño partido gubernamental que ha encantado a los amplios estratos de la burguesía con la fórmula mágica del *Enrichissez-vous!* La Monarquía de Julio es un período de prosperidad, de florecimiento de las empresas industriales y comerciales. El dinero domina toda la vida pública y privada; todo se le rinde, todo está a su servicio y todo se prostituye exactamente o casi como lo describió Balzac. Es cierto que el dominio del capital no comienza ahora ni mucho menos; pero la posesión del dinero era hasta ahora sólo uno de los medios por los que un hombre podía adquirir una posición en Francia, mas no el más distinguido ni el más efectivo. Ahora, por el contrario, de repente, todo derecho, todo poder y toda capacidad se expresan en dinero. Todo ha de reducirse a este común denominador para que sea comprendido. Vistas desde aquí las cosas, toda la historia anterior del capitalismo aparece como un mero prólogo. No sólo la alta política y la más alta sociedad, no sólo el parlamento y la burocracia tienen un carácter plutocrático. Francia está dominada no sólo por los Rothschild y los otros *juste-millionnaires*, como Heine los llama, sino que el mismo rey es un especulador astuto y sin escrúpulos. Durante dieciocho años el gobierno, como dice Tocqueville, constituye una especie de «sociedad comercial»; el rey, el parlamento y la administración se reparten entre sí los bocados más apetitosos, intercambian informaciones y propinas, se regalan unos a otros negocios y concesiones y especulan con acciones y rentas, leyes de cambio y obligaciones. El capitalista monopoliza la dirección de la sociedad y conquista una posición que nunca había poseído. Hasta entonces, para desempeñar este papel, el proletario necesitaba tener una especie de halo ideológico; el rico había de presentarse como protector de la Iglesia, de la Corona o de las artes y las ciencias; ahora, en cambio, disfruta de los más altos honores simplemente porque es rico. «¡De ahora en adelante gobernarán los banqueros!», profetiza Lafitte, después de que Louis-Philippe es proclamado Rey. Y: «Ninguna sociedad puede subsistir sin una aristocracia», dice un diputado en el parlamento en 1836. «¿Quieren ustedes saber quiénes son los aristócratas de la Monarquía de Julio? Los grandes industriales; ellos son el fundamento de la nueva dinastía»[5] Pero la burguesía está todavía luchando por su posición, por el prestigio social, que la nobleza le concede sólo a desgana y tardíamente. Es todavía una clase «ascendente» y tiene aún el espíritu de ofensiva, la conciencia inquebrantable de estar desposeída de sus derechos. Pero está tan segura de su victoria que comienza ya a transformar la conciencia de sí misma en autosatisfacción y autojustificación. Su tranquilidad de conciencia se apoya en parte ya en un autoengaño, y esto la conducirá a una situación en la que la implantación del socialismo quebrantará su seguridad en sí misma. Se hace cada vez más intolerante y menos liberal, y convierte sus más graves deficiencias, su estrechez de miras, su racionalismo superficial y su afán de lucro disfrazado de idealismo, en bases de su ideología. Todo idealismo se vuelve para ella sospechoso; todo alejamiento del mundo le parece ridículo; se irrita contra toda intransigencia y todo radicalismo, y persigue y suprime toda oposición al espíritu del *juste milieu* y al adusto disimulo de los antagonismos. Educa a sus seguidores para que sean

hipócritas, y se atrinchera más desesperadamente tras su ideología cuanto más peligrosos se vuelven los ataques del socialismo.

Las tendencias básicas del capitalismo moderno, que se habían hecho evidentes desde el Renacimiento, surgen ahora en toda su ruda claridad, sin concesiones, no mitigadas por tradición alguna. La más evidente es la tendencia a la objetivación, es decir la aspiración a desligar todo el aparato de una empresa económica de toda influencia directamente humana, esto es, de toda consideración de circunstancias personales. La empresa se convierte en un organismo independiente que persigue sus propios objetivos y que se rige por las leyes de una lógica propia; es un tirano que convierte en esclavos a todos cuantos adquieren contacto con él[6]. La entrega completa al negocio, el autosacrificio del empresario en interés de la capacidad de concurrencia, de la prosperidad y de la ampliación de la firma comercial, y su abstracto afán de triunfo, desconsiderado incluso consigo mismo, adquieren un alarmante carácter monomaniaco[7]. El sistema se independiza de quienes lo sostienen y se convierte en un mecanismo cuya marcha no puede detener ninguna fuerza humana. En este carácter de automovilidad reside lo misterioso del capitalismo moderno; él le presta aquel aspecto demoníaco que Balzac describe de manera tan estremecedora. A medida que los medios y los presupuestos del triunfo económico se desligan de la esfera de influencia del individuo, se hace más fuerte en el hombre el sentido de inseguridad, la sensación de estar a merced de un monstruo despótico. Y a medida que los intereses se ramifican y se enredan, la lucha se hace más salvaje, más desesperada; el monstruo, más y más multiforme, y la ruina, cada vez más inevitable. Finalmente, se está rodeado por todas partes de competidores, adversarios y enemigos, todos luchan contra todos, y todo el mundo está en la línea de fuego de una guerra continua, universal y verdaderamente «total»[8]. Toda propiedad, toda posición, toda influencia, deben ser adquiridas, conquistadas y forzadas cada día de nuevo; todo da la impresión de provisional y nada parece ser seguro y estable[9]. De aquí el escepticismo y el pesimismo generales, de aquí el angustioso sentimiento de ansiedad vital que llena el mundo de Balzac y sigue siendo el rasgo dominante de la literatura de la era capitalista.

Louis-Philippe y su aristocracia financiera tienen enfrente una poderosa y amplia oposición que, además de los legitimistas de la nobleza y el clero, abarca todos los elementos que se sienten defraudados en las esperanzas que pusieron en la Revolución de Julio; esto es, de un lado, la pequeña burguesía patriótica y bonapartista, pero fundamentalmente de ideas liberales, y, de otro, la izquierda de los republicanos burgueses y los socialistas, aliados con la intelectualidad progresista, militante en uno u otro campo. El partido gubernamental llamado «liberal» está, pues, rodeado de un círculo completo de grupos de oposición y revolucionarios, y Louis-Philippe, el «rey ciudadano», está frente a la abrumadora mayoría de su pueblo[10]. Las tendencias radicales se manifiestan y estallan en la formación de asociaciones, partidos y sectas democráticas, en huelgas, revueltas de hambre y atentados; en suma, en una situación que ha sido justamente calificada como revolución permanente. Estos disturbios no forman en modo alguno la continuación de las

revoluciones y motines anteriores. Incluso la sublevación de Lyón de 1831 se distingue de los antiguos movimientos revolucionarios por su carácter apolítico[11]; es el preludio y el comienzo de aquel movimiento de masas cuyo símbolo, la bandera roja, aparece por vez primera en 1832. El cambio comienza con un descubrimiento característico del pensamiento socialista. «La doctrina económica burguesa de la identidad de intereses del capital y el trabajo, de la armonía general y de la prosperidad general del pueblo como resultado de la libre concurrencia, es —como señala Engels— una mentira condenada de modo cada vez más concluyente por los hechos»[12]. El socialismo como doctrina se desarrolla partiendo del reconocimiento del carácter clasista de esta economía. Naturalmente, ideas y tendencias socialistas nos han salido al paso ya en la gran Revolución francesa, principalmente en la Convención y en la conspiración de Babeuf, pero no se puede hablar de un movimiento proletario de masas y de una conciencia de clase correspondiente a él hasta el triunfo de la revolución industrial y la aparición de la gran fábrica completamente mecanizada. Los contactos humanos en estas industrias constituyen el origen de la solidaridad de las clases trabajadoras, y, con ella, de todo el nuevo movimiento obrerista[13]. El moderno proletariado, como integración de las antiguas pequeñas uniones obreras dispersas, es creación del siglo XIX y del industrialismo; la historia anterior no conoce nada semejante[14]. La teoría socialista, cuyos fundadores son filántropos y utopistas aislados, y que ha surgido de la miseria económica del pueblo y del deseo de aliviar esta miseria y encontrar una solución para la distribución justa de los bienes, no se convierte en un arma efectiva sino con la consolidación de las factorías urbanas y las luchas sociales que tienen lugar a partir de 1830; y es ahora cuando esa teoría comienza a recorrer el camino que Engels ha descrito como su evolución «de utopía a ciencia». La crítica social de Saint-Simon y Fourier había surgido de la experiencia del industrialismo y sus efectos desoladores, pero el realismo de estos pensadores estaba todavía mezclado con una buena dosis de romanticismo, y los problemas auténticamente planteados se mezclaban con fantásticos intentos de solución. Las tendencias religiosas que venían surgiendo desde la Restauración, e incluso en cierto aspecto desde el Concordato, y que hacia 1830 se vuelven más profundas, determinan el carácter de toda la actividad reformista y misionera de aquéllos. Desde Saint-Simon hasta Auguste Comte, los socialistas y filósofos sociales se forjan un ideal romántico: todos quisieran sustituir la Iglesia medieval como forma «orgánica» y sintética por un nuevo orden y una nueva organización de la sociedad, y fundar la «nueva cristiandad» con la ayuda de poetas y artistas.

Con la politización creciente de la vida entre 1830 y 1848 se intensifica también la tendencia política de la literatura. En este período no hay casi ninguna obra políticamente indiferente: incluso el quietismo del *l'art pour l'art* tiene un matiz político. Las nuevas tendencias se manifiestan del modo más claro en el hecho de que la carrera política y la literaria están unidas entre sí, y de que, habitualmente, los miembros del mismo grupo social son los que ejercen de modo profesional la política o la literatura. Los valores

literarios son considerados como las premisas obvias de una carrera política, y la influencia política es, con frecuencia, el pago de servicios literarios. Los políticos escritores y los escritores políticos de la Monarquía de Julio —gente como Guizot, Thiers, Michelet, Thierry, Villemain, Cousin, Jouffroy y Nisard— son los últimos descendientes de los «filósofos» del siglo XVIII; los autores de la generación siguiente no tienen ambición política alguna, y sus políticos carecen ya de influencia intelectual. Pero hasta la Revolución de Febrero la vida política absorbe todas las energías intelectuales de la época. Los jóvenes de talento, a los que se les cierra la carrera política por falta de medios, se dedican al periodismo; éste es el comienzo usual y la forma típica de la profesión literaria. Como periodistas se construyen no sólo un puente hacia la política y la literatura auténtica, sino que con frecuencia se aseguran también por medio de la actividad periodística una influencia considerable y unos ingresos importantes. Bertin, el redactor jefe del *Journal des Débats*, con su arrogancia y su seguridad en sí mismo, es como la quintaesencia de la Monarquía de Julio. Es la encarnación del burgués literato y del literato burgués. Pero la actividad literaria se convierte en un negocio no sólo para hombres como Bertin, sino, como señala Sainte-Beuve, en una «industria» para todos los que están relacionados con ella[15]. Se transforma simplemente en un medio para conseguir anunciantes y suscriptores. La conexión de la literatura con la prensa diaria produce, en opinión de un contemporáneo, un efecto tan revolucionario como la aplicación del vapor a los usos industriales; toda la producción literaria cambia su carácter[16]. Pero aun cuando esta analogía sea exagerada y la industrialización de la literatura represente nada más que un síntoma de la general evolución intelectual, es decir sólo exprese una tendencia a la que se inclina intrínsecamente la producción artística de la época, debe, sin embargo, ser considerado como un suceso histórico el que Emile de Girardin, escritor sin importancia pero hombre de negocios con mucha imaginación, se apropie la idea del hasta ahora completamente desconocido Dutacq y funde en 1836 el periódico *La Presse*. La innovación, que inaugura una época, consiste en que fija el precio de suscripción en cuarenta francos anuales, es decir la mitad del precio de los demás, y se propone cubrir las pérdidas con anuncios y avisos. Dutacq funda también en el mismo año y con el mismo programa el *Siècle*, y los demás periódicos de París siguen su ejemplo. El número de suscriptores crece y alcanza la cifra de 200.000 en 1846, frente a la cifra de 70.000 que había diez años antes. Las nuevas empresas que van surgiendo obligan a los editores a la competencia en el contenido de sus periódicos. Han de ofrecer a sus lectores un manjar lo más apetitoso y variado posible para incrementar el atractivo de sus periódicos, sobre todo teniendo en cuenta el negocio de los anuncios. Cada uno en lo sucesivo debe encontrar en su periódico lo que convenga a su gusto y a sus intereses; a cada uno debe servirle de pequeña biblioteca doméstica y de enciclopedia.

Los periódicos publican, junto a colaboraciones de especialistas, artículos de interés general, principalmente descripciones de viajes, historias de escándalos e informaciones judiciales. Pero las novelas por entregas constituyen su mayor atracción. Las lee todo el

mundo: la aristocracia y la burguesía, la sociedad mundana y la intelectualidad, jóvenes y viejos, hombres y mujeres, señores y criados. *La Presse* comienza la serie de sus folletines con la publicación de obras de Balzac, el cual la abastece entre 1837 y 1847 con una novela cada año, y de Eugenio Sue, que le cede la mayoría de sus obras. El *Siècle* juega contra los editores de *La Presse* la carta de Alexandre Dumas, del que *Los tres mosqueteros* alcanza un éxito enorme y proporciona al periódico considerables ganancias. El *Journal des Débats* debe su popularidad, ante todo, a *Los misterios de París*, de Eugène Sue, que desde la publicación de esta novela es uno de los autores más buscados y mejor pagados. El *Constitutionnel* le ofrece cien mil francos por *El judío errante*, y esta oferta es considerada en lo sucesivo como medida para los honorarios que se le pagan. Pero los ingresos más cuantiosos los obtiene siempre Dumas, que gana aproximadamente doscientos mil francos al año y al que *La Presse* y el *Constitutionnel* pagan 63.000 francos por doscientas veinte mil líneas anuales. Para satisfacer la inaudita demanda, los autores populares y buscados se asocian con los braceros literarios, que les prestan un servicio incalculable en la reelaboración de productos en serie. Surgen así fábricas literarias completas y las novelas son producidas casi mecánicamente. En una vista judicial se demuestra que Dumas publica con su nombre más de lo que hubiera podido escribir si hubiera estado trabajando día y noche sin interrupción. En efecto, emplea a setenta y tres colaboradores, y entre ellos un tal Auguste Maquet, al que permite trabajar con absoluta independencia. La obra literaria se convierte en «mercancía» en el sentido más absoluto de la palabra; tiene su tarifa de precios, se confecciona según modelo y se entrega en fecha fija. Es un artículo comercial por el que se paga un precio, el precio que vale, el que ha de reportar. A ningún editor se le ocurre pagar al señor Dumas o al señor Sue más de lo que debe y puede pagar, y a los autores de novelas por entregas no se les «paga con exceso», como no se hace con los artistas cinematográficos de hoy tampoco; los precios se rigen por la demanda y no tienen nada que ver con el valor artístico del producto.

La Presse y el *Siècle* son los primeros diarios que publican novelas por entregas, pero la idea de la publicación de una novela en esta forma no es original suya. Procede de Veron, que la realizó ya en su *Revue de Paris*, fundada en 1829[17]. Buloz tomó de él la idea en la *Revue des Deux Mondes* y publicó de esta forma novelas de Balzac entre otras. Pero el folletín es en sí más antiguo que estos periódicos; se lo encuentra ya alrededor de 1800. Los periódicos, que durante el Consulado y el Primer Imperio son muy exiguos como consecuencia de la censura y de las demás limitaciones de la prensa, publican un suplemento literario para ofrecer alguna cosa a sus lectores. Esto representa, en un principio, una especie de crónica de la vida social y artística, pero ya durante la Restauración se convierte en un suplemento realmente literario. Desde 1830 las narraciones y las descripciones de viajes constituyen principalmente su contenido, y después de 1840 publican ya sólo novelas. El Segundo Imperio, que establece un impuesto de un céntimo por cada ejemplar de un periódico con folletín, ocasiona el fin rápido de la novela por entregas. Es cierto que el género experimenta más tarde un renacimiento, pero

carece ya de influencia considerable en el desarrollo de la literatura, comparado con las profundas huellas que dejó en la literatura de la década del cuarenta.

La novela de folletín está destinada a un público tan heterogéneo y tan recientemente formado como el melodrama, o el *vaudeville*; dominan en ella los mismos principios formales y los mismos criterios de gusto que en la escena popular contemporánea. En cuanto a su estilo de presentación es también decisiva en ella la preferencia por lo exagerado y lo picante, lo crudo y lo exótico; los temas más populares giran en torno a raptos y adulterios, actos de violencia y crueldad. También aquí, como en el melodrama, los caracteres y la acción son estereotipados y están construidos de acuerdo con un molde fijo[18]. La interrupción de la acción al final de cada entrega, la tarea de tener que crear cada vez un efecto final y despertar en el lector la curiosidad por la próxima entrega, inducen al autor a tener que adquirir una especie de técnica teatral y a tomar de los dramaturgos la presentación interrumpida, articulada en escenas, y rebuscada. Alexandre Dumas, el maestro de la tensión dramática, es también un virtuoso de la técnica folletinesca; pues cuanto más dramático es el desarrollo de una novela de folletín, tanto más efecto causa en su público. Pero la continuación de la acción de día en día, la publicación de las partes aisladas, habitualmente sin un plan exacto y sin la posibilidad de modificar lo ya publicado y de ponerlo en armonía con las entregas posteriores, determina, a su vez, una técnica narrativa «no dramática», episódica e improvisadora, una corriente inacabable de sucesos y un retrato de caracteres inorgánico y frecuentemente contradictorio. El arte de la «preparación», la técnica de la motivación natural, sin artificio y que diera la impresión de impremeditada, ha desaparecido. Las modificaciones en la acción y los cambios de opinión en los personajes dan, a veces, la impresión de que han sido traídos por los pelos, y las figuras secundarias que surgen en el curso de la narración parece como si llegaran de improviso, después de que al autor se le olvidara «presentarlas» a tiempo. El propio Balzac comete repetidamente la falta de introducir personajes sin preparación previa, aunque él mismo critica precisamente a *La cartuja de Parma* esta técnica de improvisación. En Stendhal, sin embargo, la construcción descuidada y suelta es consecuencia de una técnica narrativa episódica, intrínsecamente picaresca y en lo esencial no dramática[19], mientras que en Balzac, cuyo ideal es una novela con forma dramática, es una deficiencia originada por su modo periodístico de escribir y por su vivir al día. Pero es cuestión discutible si la industrialización de la literatura es simplemente una consecuencia del periodismo, y si la novela ligera debe por completo al folletín su carácter rígido y estereotipado; porque, como demuestra el estilo Imperio y Restauración en la novela, la convencionalización de esta forma estaba hacía tiempo en marcha[20].

La novela de folletín significa una democratización sin precedentes de la literatura y una nivelación casi absoluta del público lector. Nunca ha sido un arte tan unánimemente reconocido por tan diferentes estratos sociales y culturales, y recibido con sentimientos tan similares. Incluso un Sainte-Beuve alaba en el autor de *Los misterios de París* cualidades

cuya ausencia lamenta en Balzac. La difusión del socialismo y el crecimiento del público lector van de la mano, pero la actitud democrática de Eugène Sue y su fe en el fin social del arte explican sólo parcialmente el éxito de sus novelas. Por otra parte, resulta original oír al favorito de un enorme público, integrado en gran parte por elementos burgueses, hablar con entusiasmo del «noble trabajador» y tronar contra las «crueldades del capitalismo». El fin humanitario que persigue, el descubrimiento de las heridas del cuerpo social enfermo que se impone como tarea en sus obras, explican mejor que ninguna otra cosa la simpatía con que fue tratado por la prensa progresista: el *Globe*, la *Démocratie Pacifique*, la *Revue Indépendante*, la *Phallange* y sus correligionarios. La mayoría de sus lectores probablemente sólo le toleran su tendencia socialista. Sin embargo, es indudable que incluso a esta parte del público le parece la cosa más natural el manejo literario de los problemas sociales del día. La idea, repetida por Madame de Stäel, de que la literatura es la expresión de la sociedad, encuentra aceptación general y se convierte en axioma para la crítica literaria francesa. Desde 1830 es norma juzgar una obra literaria desde el punto de vista de su relación con los problemas de actualidad política y social, y, con excepción del grupo relativamente pequeño del movimiento del arte por el arte, nadie se escandaliza de ver el arte subordinado a los ideales políticos. Probablemente no ha habido ninguna otra época en la que se haya cultivado tan poco una estética puramente formal, no utilitaria[21].

Hasta 1848, la mayoría de las creaciones artísticas y las más importantes de ellas pertenecen a la escuela activista; después de 1848, a la quietista. La desilusión de Stendhal es todavía agresiva, extrovertida, anarquista, mientras que la resignación de Flaubert es pasiva, egocéntrica y nihilista. Incluso dentro del romanticismo, la corriente dominante ya no es el *l'art pour l'art* de Théophile Gautier y Gérard de Nerval. Ya no se es romántico en el sentido antiguo, ajeno al mundo, místico y mixtificador. El romanticismo continúa existiendo, pero transformado y reinterpretado. La tendencia anticlerical y antilegitimista, que podía ser advertida ya a finales de la Restauración, se convierte en una filosofía revolucionaria. La mayoría de los románticos se desprenden del «arte puro» y se pasan a las filas de Saint-Simon y Fourier[22]. Las personalidades dirigentes —Hugo, Lamartine, George Sand— hacen profesión de un activismo artístico y se ponen al servicio del arte «popular» exigido por los socialistas. El pueblo ha triunfado, y ahora se trata de dar expresión también en el arte al cambio revolucionario. No sólo George Sand y Eugène Sue se vuelven socialistas; no sólo Lamartine y Hugo se entusiasman con el pueblo; también escritores como Scribe, Dumas, Musset, Mérimée y Balzac coquetean con las ideas socialistas[23]. Sin embargo, este coqueteo termina pronto; pues así como la Monarquía de Julio se aparta de los objetivos democráticos de la Revolución y se convierte en un régimen de burguesía conservadora, así también los románticos se desprenden del socialismo y retornan a su concepción artística anterior, aunque modificándola. Finalmente, no queda ni un solo poeta importante fiel al ideal socialista, y por el momento parece perdida la causa del «arte popular». En el arte romántico se opera un apaciguamiento interno; se vuelve más burgués y más disciplinado. Bajo la dirección de

Lamartine, Hugo, Vigny y Musset surge, por una parte, un romanticismo conservador y académico, y, por otra, un romanticismo de salón elegante. Es vencida la violenta y poderosa rebelión de los primeros tiempos, y la burguesía acepta entusiasmada este romanticismo en parte sujeto a restricciones académicas y al mismo tiempo casi «clásico» en su visión, y en parte fundido con el dandismo de los discípulos de Byron[24]. Sainte-Beuve, Villemain y Buloz son las máximas autoridades, y el *Journal des Débats* y la *Revue des Deux Mondes* son los órganos oficiales del nuevo mundo literario burgués, de tinte romántico pero con mentalidad académica[25].

A algunos sectores del público, sin embargo, el romanticismo les parece todavía demasiado violento y arbitrario; se le opone, por ello, un nuevo clasicismo sobrio y estrechamente burgués, el arte de la llamada *école de bon sens* y del estético *juste-milieu*. El éxito de Ponsard, el renacimiento de la *tragédie classique* y la moda de Rachel son los síntomas más expresivos de esta nueva escuela de gusto. Después de las exageraciones «morbosas» y de la atmósfera recargada, se desea respirar de nuevo aire fresco; se quiere encontrar otra vez caracteres equilibrados, mesurados y ejemplares, sentimientos y pasiones normales comprensibles para todos, una filosofía de equilibrio, de orden y término medio; en suma, una literatura que renuncie a lo picante, a las ocurrencias raras y al estilo excéntrico del romanticismo. 1843 es el año del triunfo de *Lucrèce* y del fracaso de *Burgraves*. Pero esto significa no sólo la victoria de Ponsard sobre Hugo, sino también de los Scribe, los Dumas y los Ingres sobre Stendhal, Balzac y Delacroix. La burguesía no espera del arte conmociones, sino distracción; no ve en el poeta un «vate», sino un *maître de plaisir*. A Ingres sucede la serie infinita de pintores académicos correctos pero aburridos, y a Ponsard, la de los seguros pero anodinos abastecedores de los teatros estatales y municipales. Se desea diversión y descanso, y, como es lógico, cambia la actitud, y se busca un arte «puro» y apolítico.

El *l'art pour l'art* ha surgido del romanticismo y representa una de las armas en su lucha por la libertad; es la consecuencia y, en cierto modo, el resumen total de la teoría estética romántica. Lo que en un principio fue simplemente una rebelión contra las reglas clásicas, se ha convertido en una sublevación contra toda traba externa, una emancipación de todos los valores intelectuales y morales ajenos al arte. La libertad artística significa ya para Gautier independencia de la tabla de valores de la burguesía, desinterés por sus objetivos utilitarios y negativa a colaborar en la realización de estos objetivos. El arte por el arte se convierte para los románticos en su torre de marfil, en la que se cierran a toda actividad práctica. Y, pagando por ella la incomprensión del orden social existente, compran la paz y la superioridad de una actitud meramente contemplativa. Hasta 1830 la burguesía esperaba que el arte fomentara sus ideales, y así defendía la propaganda política por medio del arte. «El hombre no ha sido creado sólo para cantar, creer y amar… La vida no es un destierro, sino una llamada a la acción…», escribe el *Globe* en el año 1825[26]. Pero después de 1830 la burguesía se vuelve recelosa frente al arte, y prefiere una neutralidad en vez de la antigua alianza. La *Revue des Deux Mondes* opina ahora que no es

necesario —e incluso que no es deseable— que el artista tenga ideas políticas y sociales propias; y este es el punto de vista que defienden los críticos más importantes, entre ellos Gustave Planche, Nisard y Cousin[27]. La burguesía se apropia del *l'art pour l'art:* se ensalza la naturaleza ideal del arte y la alta categoría del artista, situado por encima de partidos políticos. Se le encierra en una jaula dorada. Cousin recurre a la idea de la autonomía de la filosofía de Kant y renueva la doctrina del «desinterés» del arte; a ello le ayuda mucho la tendencia a la especialización, que se ha puesto en vigor con el capitalismo. El arte por el arte es, efectivamente, de un lado, la expresión de la división del trabajo, que se acrecienta con la industrialización, y, de otro, el baluarte del arte contra el peligro de ser devorado por la vida industrializada y mecanizada. Por una parte significa la racionalización, el desencantamiento y la restricción del arte; pero al mismo tiempo significa también el intento de preservar su individualismo y su espontaneidad a pesar de la mecanización general.

L'art pour l'art representa indudablemente el problema más colmado de contradicciones de la estética. Nada expresa tan agudamente la naturaleza dualista e íntimamente dividida de la visión estética. El arte, ¿es su propio fin y objeto, o es solamente un medio para un fin? Esta pregunta se contestará de manera diversa no sólo según la situación histórica y sociológica en que uno se encuentre, sino también según los elementos que de la compleja estructura del arte se consideren. La obra de arte ha sido comparada a una ventana a través de la que se puede contemplar la vida sin tener en cuenta la estructura, la transparencia y el color de los cristales de la ventana[28]. Según esta analogía, la obra de arte aparece como un mero instrumento de observación y de conocimiento, esto es, como un cristal o una lente que es en sí indiferente y sólo sirve como medio para un fin. Pero lo mismo que se puede concentrar la mirada sobre la estructura del cristal de la ventana sin ocuparse del cuadro que se ofrece del otro lado de ella, la obra de arte puede ser considerada también como una estructura formal independiente, como una entidad coherente y significante, completa y perfecta en sí misma, y en la que todo trascender, todo «mirar por la ventana», perjudica a la comprensión de su coherencia espiritual. El sentido de la obra de arte oscila constantemente entre estos dos aspectos: entre un ser inmanente, separado de la vida y de toda realidad más allá de la obra, y una función determinada por la vida, la sociedad y las necesidades prácticas. Desde el punto de vista de la experiencia estética directa, la autonomía y la autosuficiencia parecen la esencia de la obra de arte, pues sólo en cuanto que se separa de la realidad y la sustituye completamente, sólo en cuanto que constituye un cosmos total y perfecto en sí es capaz de suscitar una ilusión perfecta. Pero esta ilusión no es en modo alguno el contenido total del arte, y con frecuencia no tiene siquiera participación en el efecto que produce. Las grandes obras de arte renuncian al ilusionismo engañoso de un mundo estético cerrado en sí mismo y van más allá de sí mismas. Están en relación directa con los grandes problemas vitales de su tiempo y buscan siempre una respuesta a estas preguntas: ¿cómo se puede hallar un sentido a la vida humana? ¿Cómo

podemos nosotros participar de este sentido?

La paradoja más inexplicable de la obra de arte es que parece existir y al mismo tiempo no existir para sí misma; parece que se dirige a un público concreto, histórica y sociológicamente condicionado, pero al mismo tiempo parece como si no hubiera querido tener noción en absoluto de la existencia de un público. La «cuarta pared» de la escena parece tan pronto la premisa más natural como la más arbitraria ficción de la estética. La destrucción de la ilusión por una tesis, por una tendencia moral o por una intención práctica, que, por una parte, estropean el disfrute perfecto y completo del arte, llevan, por otra, por primera vez a la auténtica participación del espectador o del lector en la obra de arte, de la que llega a disfrutar íntegramente. Pero esta alternativa, sin embargo, no tiene nada que ver con la intención del autor cuando crea su obra. Incluso la obra de más acusada tendencia política y moral puede ser considerada como mero arte, es decir como mera estructura formal, con tal de que sea ante todo obra de arte; por otro lado, todo producto artístico, incluso cuando su creador no lo haya ligado a intenciones prácticas de ninguna clase, puede también ser considerado como expresión e instrumento de la causalidad social. El activismo de Dante excluye una interpretación meramente estética de *La divina comedia* tan escasamente como el formalismo de Flaubert una explicación sociológica de *Madame Bovary* y de *La educación sentimental*.

Las tendencias artísticas principales hacia 1830 —el arte «social», la *école de bon sens* y el *l'art pour l'art*— se relacionan entre sí de manera complicada y habitualmente contradictoria. Los seguidores de Saint-Simon y de Fourier están condicionados por estas contradicciones tanto en sus relaciones con el romanticismo como con el clasicismo burgués. Rechazan el romanticismo a causa de sus simpatías por la Iglesia y la monarquía, a causa de su sentido irreal y novelesco de la vida, de su individualismo egoísta, pero principalmente a causa de sus principios quietistas de «el arte por el arte». Por otra parte, simpatizan con el romanticismo por su liberalismo, por sus principios de libertad y espontaneidad artísticas, por su rebelión contra los preceptos y autoridades clásicos. A la vez, se sienten también fuertemente atraídos por las aspiraciones naturalistas del romanticismo; reconocen en este naturalismo una afinidad con su propia disposición afirmadora de la vida y abierta a la realidad. La afinidad entre socialismo y naturalismo explica ante todo sus simpatías por Balzac, cuyas obras, especialmente al principio de su carrera, juzgan de manera muy benévola[29]. Con estos sentimientos antagónicos frente al romanticismo está ligada una actitud igualmente contradictoria ante el clasicismo burgués. El reconocimiento del liberalismo de la concepción artística romántica significa la reprobación simultánea del regreso a los modelos clásicos en el arte burgués. La oposición a la arbitrariedad y a las extravagancias de la poesía romántica, y sobre todo del teatro romántico, se expresa, por el contrario, como una aprobación parcial del clasicismo de Ponsard[30]. Esta indecisión de los socialistas corresponde, por un lado, al reparto del favor de la burguesía entre el romanticismo académico y el drama de Ponsard, y, por otro, a las vacilaciones del propio romanticismo entre el activismo y *l'art pour l'art*. Pero con estas

tres tendencias se cruza todavía una cuarta, que es históricamente la más importante: el naturalismo de Stendhal y de Balzac. También este naturalismo mantiene una relación contradictoria con el romanticismo. La ambigüedad corresponde en él al hiato que suele existir entre dos generaciones sucesivas o entre dos tendencias intelectuales consecutivas. El naturalismo es a un tiempo la continuación y la disolución del romanticismo; Stendhal y Balzac son sus más legítimos herederos y sus adversarios más violentos.

El naturalismo no es una concepción artística unitaria, inequívoca y basada siempre en el mismo concepto de la naturaleza, sino que cambia con el tiempo, tiende cada vez más a un propósito determinado y a un cometido concreto, y se limita, en su interpretación de la vida, a fenómenos particulares. Se cree en el naturalismo no porque de antemano se considere que una representación naturalista es más artística que una idealizada, sino porque se descubre en él un rasgo, una tendencia a la realidad que se quisiera acentuar, que se quisiera fomentar o combatir. Semejante descubrimiento no es en sí resultado de la observación naturalista, sino que, más bien, el interés naturalista es la consecuencia de este descubrimiento. La generación de 1830 comienza su carrera literaria con el convencimiento de que la estructura de la sociedad ha cambiado completamente. En parte acepta y en parte se opone a este cambio, pero reacciona siempre de modo extremadamente activista, y su visión naturalista deriva de este activismo. Su naturalismo, pues, no es buscado en la realidad sin más ni más, ni en la «naturaleza» o en la «vida» en general, sino en la vida social en particular, es decir en aquel campo de la realidad que se ha vuelto especialmente interesante para esta generación. Stendhal y Balzac se imponen como tarea la descripción de la nueva y modificada sociedad. El designio de expresar sus novedades y peculiaridades los conduce al naturalismo y determina su concepción de la verdad artística. La conciencia social de la generación de 1830, su sensibilidad para con los fenómenos en los que están en juego intereses sociales, su agudeza visual ante los cambios y revalorizaciones sociales hacen de sus escritores los creadores de la novela social y del naturalismo moderno.

La historia de la novela comienza con la épica caballeresca de la Edad Media. Es cierto que ésta tiene poco que ver con la novela moderna; pero su composición aditiva y su modo de narrar hilvanando aventura tras aventura y episodio tras episodio constituyen el origen de una tradición que continúa no sólo en la novela picaresca, no sólo en las historias heroicas y pastoriles del Renacimiento y del Barroco, sino también en la novela de aventuras del siglo XIX, y, en cierta medida, en la descripción de la corriente de la vida y de la experiencia en Proust y Joyce. Aparte de la tendencia general, característica de toda la Edad Media, a la forma aditiva, y de la concepción cristiana de la vida como un fenómeno que no es trágico y no se agudiza en conflictos dramáticos particulares, sino como un fenómeno que tiene carácter de viaje con muchas etapas, esta estructura está en conexión sobre todo con el recitado oral de la poesía de la Edad Media y con el ingenio público medieval hambriento de nuevos temas. La imprenta, o sea la lectura directa de libros, y la concepción artística del Renacimiento, tendente a la concentración, traen

consigo el que en el modo de narrar expansivo de la Edad Media comience a originarse una descripción más compacta y menos episódica. *Don Quijote* constituye ya, a pesar de su estructura esencialmente picaresca, una crítica de la extravagante novela de caballerías, incluso en su aspecto formal. Pero el cambio decisivo hacia la unificación y la simplificación de la forma novelesca no se da hasta el clasicismo francés. Es cierto que *La princesa de Clèves* es un ejemplo aislado, pues la novela pastoril y heroica del siglo XVII pertenece todavía a las historias de aventuras de la Edad Media, con su acumulación de episodios como un alud; pero con la obra maestra de Madame de La Fayette se realizó y se convirtió en una posibilidad, realizable en cualquier momento, la idea de la «novela amorosa» de acción homogénea, dramáticamente agudizada, así como la del análisis psicológico de un único conflicto. La novela de aventuras representa ya en lo sucesivo sólo una literatura de segunda línea; está fuera de los límites del arte representativo y disfruta de las ventajas de la insignificancia y la irresponsabilidad. *Le Grand Cyrus* y *Astrea* constituyen principalmente la lectura de la aristocracia cortesana, es cierto; pero ésta las lee, por así decirlo, en privado, y se abandona a su deleite como si fuera un vicio, o, al fin y al cabo, como a una debilidad: de la que no hay razón para enorgullecerse. En su oración fúnebre de Enriqueta de Inglaterra, Bossuet cita como un elogio el que la difunta no se preocupara de las novelas de moda ni de sus absurdos héroes; esto era suficiente para hacerse una idea de cómo era juzgado en público este género. Pero la aristocracia, cuando se trataba de sus deleites privados, no se dejaba guiar por las reglas artísticas clasicistas, sino que se entregaba al placer de aventuras y extravagancias con el desenfreno habitual en ella.

También la novela del siglo XVIII pertenece en su mayor parte al género picaresco y difuso. No sólo *Gil Blas* y *Le Diable boiteaux*, sino también las novelas de Voltaire, a pesar de su tamaño limitado, están construidas en forma episódica, y *Gulliver o Robinson* son la encarnación completa del principio de la adición. Incluso *Manon Lescaut, La vida de Mariana* y *Las amistades peligrosas* representan todavía formas de transición entre las antiguas novelas de aventuras y la novela amorosa, que se convierte paulatinamente en el género que marca la pauta y comienza a dominar la literatura del prerromanticismo. Con *Clarissa Harlowe. La nueva Eloísa* y *Werther* triunfa el principio dramático en la novela y comienza una evolución que consigue alcanzar su punto culminante en obras como *Madame Bovary*, de Flaubert, y *Ana Karenina*, de Tolstói. La atención se concentra en lo sucesivo en el movimiento psicológico; los sucesos exteriores se toman en consideración sólo en cuanto que provocan reacciones espirituales. Esta psicologización de la novela es el signo más sorprendente de la espiritualización y la subjetivización que atraviesa la cultura de la época. En la novela formativa *(Bildungsroman)*, que constituye el paso siguiente de la evolución y es la forma literaria más importante del siglo en cuanto al desarrollo estilístico, cobra aún más vigor la tendencia a la espiritualización. La historia de la evolución del héroe se convierte ahora en la historia de la formación de un mundo. Sólo en una época en la que la educación del individuo se ha convertido en la fuente más

importante de cultura podía surgir esta forma de novela, y había de aparecer en un país como Alemania, donde menos profundamente había arraigado la cultura común. *Wilhelm Meister*, de Goethe, es, en cualquier caso, la primera novela formativa en el sentido estricto de la palabra, aunque los orígenes del género se encuentran en obras más antiguas, principalmente de carácter picaresco, como *Torn Jones*, de Fielding, y *Tristram Shandy*, de Sterne.

La novela se convierte en el género literario predominante en el siglo XVIII porque expresa del modo más amplio y profundo el problema cultural de la época: el antagonismo entre individualismo y sociedad. En ninguna otra forma alcanzan vigor tan intenso los antagonismos de la sociedad burguesa, y en ninguna se describen de manera tan interesante las luchas y derrotas del individuo. No en balde Friedrich Schlegel denomina a la novela el género romántico por excelencia. El romanticismo reconoce en ella la representación más adecuada del conflicto entre el yo y el mundo, el sueño y la vida, la poesía y la prosa, y la expresión más profunda de la resignación, que le parece la única solución del conflicto. Goethe encuentra en *Wilhelm Meister* una solución diametralmente opuesta a la romántica; y su obra constituye no sólo el punto culminante de la historia de la novela en el siglo XVIII, no sólo el prototipo del que las creaciones más representativas del género —*Rojo y negro, Ilusiones perdidas, La educación sentimental* y *Der Grüne Heinrich*, por no citar más— pueden ser derivadas directa o indirectamente, sino también la primera crítica importante del romanticismo como forma de vida. Goethe señala —y éste es el verdadero mensaje de su obra— la completa esterilidad del alejamiento romántico de la realidad, acentúa que sólo se puede juzgar justamente el mundo cuando se está íntimamente unido a él, y que sólo se lo puede reformar de dentro afuera. No disimula ni encubre en modo alguno la discrepancia entre interioridad y mundo, pero reconoce y demuestra que el desprecio romántico del mundo es una evasión del auténtico problema[31]. La demanda de Goethe de vivir de acuerdo con el mundo y con las reglas del mundo fue trivializada por la literatura burguesa posterior y transformada en una invitación a la cooperación incondicional. La adaptación pacífica, pero no incondicional, a las circunstancias existentes, se convierte en una humillante transigencia y en una religión mundana utilitaria. La participación de Goethe en este desarrollo consiste exclusivamente en que no vio la imposibilidad de una conciliación pacífica de la antinomia y en que su optimismo un poco frívolo se ofreció espontáneamente como ideología conciliadora burguesa. Stendhal y Balzac vieron la tensión dominante mucho más agudamente que Goethe y juzgaron la situación con mucho más realismo que él. La novela social, en la que ellos vertieron sus impresiones, fue un paso que superó no sólo la novela desilusionada romántica, sino también la novela formativa de Goethe. En su resignación se había suprimido tanto el desprecio romántico del mundo como la crítica que Goethe hacía del romanticismo. Su pesimismo surgía de un análisis de la sociedad que no se hacía ilusiones respecto a la solución de las cuestiones sociales.

El realismo con que Stendhal y Balzac describían la situación, y su comprensión para

la dialéctica que movía la sociedad, no tenían ejemplo en la literatura de su tiempo, pero la idea de la novela social estaba en el aire. Subtítulos como «Escenas del mundo elegante» o «Escenas de la vida privada» los encontramos mucho antes de Balzac[32]. «Muchos jóvenes describen las cosas tal como ocurren diariamente en provincias… No hay en ellos mucho arte, sino mucha verdad», escribe Stendhal refiriéndose a la novela social de su tiempo[33]. Hace tiempo que hay por todas partes preludios y tentativas, pero con Stendhal y Balzac la novela social se convierte en la novela moderna por excelencia, y en lo sucesivo parece totalmente imposible representar un personaje aislado de la sociedad y hacerle desarrollarse y operar fuera de un determinado ambiente social. El hecho de la vida social avanza hasta la conciencia humana y ya no es posible en lo sucesivo desalojarlo de ella. Las grandes creaciones literarias del siglo XIX, las obras de Stendhal, Balzac, Flaubert, Dickens, Tolstói y Dostoievski, e incluso las obras de Proust y Joyce, son novela social, cualquiera que sea la categoría a la que, por otra parte, puedan pertenecer. La definición social de los caracteres se convierte en criterio de su realidad y su verosimilitud, y la problemática social de su existencia los convierte por vez primera en objeto de la moderna novela naturalista. Esta concepción sociológica del hombre es la que descubrieron los escritores de la generación de 1830 para la novela, y la que interesaba principalmente a un pensador como Marx en las obras de Balzac.

Stendhal y Balzac son severos y a veces maliciosos críticos de la sociedad de su tiempo; pero uno la juzga sólo desde el punto de vista liberal, y el otro, desde el conservador. A pesar de sus opiniones reaccionarias, Balzac es el artista más progresista; él ve más agudamente la estructura de la sociedad burguesa y describe sus tendencias de evolución de manera más objetiva que Stendhal, que es más radical en lo político, pero más contradictorio en el conjunto de sus ideas y sentimientos. Probablemente no hay otro ejemplo en toda la historia del arte que muestre más claramente que el servicio que un artista presta al progreso no depende tanto de sus convicciones y simpatías personales como de la fuerza con que presente los problemas y las contradicciones de la realidad social. Stendhal juzga su tiempo según los conceptos, ya pasados de moda, del siglo XVIII, y desconoce la significación histórica del capitalismo. Es cierto que Balzac considera también estos conceptos como demasiado progresistas, pero no puede menos de describir en sus novelas la sociedad de tal modo que parezca inconcebible por completo un regreso a las circunstancias e ideas prerrevolucionarias. Para Stendhal, la cultura de la Ilustración, el mundo intelectual de Diderot, Helvétius y Holbach tienen el valor de algo ejemplar e imperecedero; considera su caída como un fenómeno transitorio y sitúa su renacer en el día en que espera su propia rehabilitación como artista. Balzac, por el contrario, ve que la antigua cultura se ha deshecho ya, reconoce que la misma aristocracia se ha convertido en instrumento de este proceso, y en ello precisamente descubre un signo del progreso irresistible del capitalismo. La visión de Stendhal es esencialmente política, y en sus descripciones de la sociedad concentra su atención sobre todo en el «mecanismo del Estado»[34]. Balzac, por el contrario, fundamenta su estructura social en la economía, y

anticipa en cierto modo las doctrinas del materialismo histórico; es consciente por completo de que las formas de la ciencia, del arte y de la moral contemporáneas, así como las de la política, son funciones de la realidad material, y de que la cultura burguesa, con su individualismo y su racionalismo, tiene sus raíces en las formas de la economía capitalista. La fecundidad de este conocimiento no se modifica en absoluto por el hecho de que las condiciones feudales correspondan mejor al ideal de cultura del escritor que las del capitalismo burgués. El realismo y el materialismo de su imagen del mundo, a pesar de su entusiasmo por la vieja monarquía, la Iglesia católica y la sociedad aristocrática, operan como uno de los fermentos intelectuales que descomponen los últimos restos del feudalismo.

Las novelas de Stendhal son crónicas políticas: *Rojo y negro* es la historia de la sociedad francesa durante la Restauración; *La cartuja de Parma* es un cuadro de Europa bajo el gobierno de la Santa Alianza; *Luden Leuwen* es el análisis histórico-social de la Monarquía de Julio. Habían existido antes también, naturalmente, novelas con fondo histórico y político, pero a nadie se le había ocurrido antes de Stendhal convertir el sistema político de su tiempo en verdadero tema de una novela. Antes de él nadie era consciente del momento histórico; nadie sintió tan fuertemente como él que la historia está compuesta simplemente de tales momentos y constituye una continua crónica de las generaciones. Stendhal vive su presente como la hora decisiva de la primera generación posrrevolucionaria, como un período de promesas y esperanzas no cumplidas, de energías no aprovechadas y talentos frustrados. Lo vive como una terrible tragicomedia en la que la recién llegada burguesía desempeña un papel tan lamentable como la aristocracia conspiradora; como un cruel drama político en el que no hay más que intrigantes, siendo indiferente que se llamen ultras o liberales. En un mundo como éste —se pregunta él—, donde todo el mundo miente y finge, ¿no es bueno cualquier medio con tal de que conduzca al triunfo? Lo importante es no ser el engañado, es decir mentir mejor y fingir mejor que los demás. Todas las grandes novelas de Stendhal giran en torno al problema de la hipocresía, del secreto de tratar a los hombres y de engañar al mundo; todas ellas son algo así como libros de texto de política realista y cursillos de amoralidad política. Balzac advierte ya en su crítica de Stendhal que *La cartuja de Parma* es un nuevo *Príncipe*, y que Maquiavelo, si hubiera vivido desterrado en la Italia del siglo XIX, no hubiera podido escribir otra cosa que esto. El lema maquiavélico de Julián Sorel: «Qui veut la fin veut les moyens», adquiere aquí su formulación clásica, aplicada repetidas veces por Balzac en el sentido de que deben aceptarse las reglas de juego del mundo si se quiere contar en el mundo y participar en el juego.

Para Stendhal, la sociedad nueva difiere de la vieja ante todo por sus formas de gobierno, por el desplazamiento del poder y por el cambio de la significación política de las clases; el sistema capitalista es para él la consecuencia de la reedificación política. Describe la sociedad francesa en un estadio de evolución en el que la burguesía ha conseguido ya la victoria económica, pero tiene que luchar todavía por su posición en la

sociedad. Stendhal presenta esta lucha desde un punto de vista personal y subjetivo, o, lo que es lo mismo, tal como aparece a los ojos de la intelectualidad triunfante. El desarraigo de Julián Sorel es el tema de todas sus obras, el motivo que en sus otras novelas, sobre todo en *La cartuja de Parma* y en *Lucien Leuwen*, interpreta con variaciones y modulaciones. La cuestión social consiste para él en el destino de aquellos jóvenes ambiciosos, procedentes de los estratos inferiores y desarraigados por su educación, que se encuentran al final del período revolucionario sin dinero y sin relaciones, y que, deslumbrados, de un lado, por las oportunidades de la Revolución, y, de otro, por la buena fortuna de Napoleón, quieren desempeñar en la sociedad un papel adecuado a su talento y a sus ambiciones. Pero descubren entonces que el poder, la influencia y los puestos importantes están en manos de la antigua nobleza y de la nueva aristocracia del dinero y que la mediocridad desplaza por todas partes a los talentos mejores y las inteligencias más grandes. El principio de la Revolución, de que cada uno es artífice de su propia fortuna, idea totalmente desconocida para los hombres del *ancien régime*, pero muy familiar a la juventud revolucionaria, pierde su valor. Veinte años antes el destino de Julián Sorel hubiera sido muy otro; a los veinticinco años hubiera sido coronel, a los treinta y cinco, general; esto es lo que oiremos una y otra vez. Ha nacido demasiado pronto o demasiado tarde, y está situado entre las épocas como está situado entre las clases sociales. ¿A cuál pertenece y cuál de los dos lados es el suyo realmente? Es la vieja pregunta bien conocida, el problema del romanticismo, que surge de nuevo, y que sigue tan insoluble como siempre. El origen romántico de las ideas políticas de Stendhal se expresa del modo más claro en que basa la pretensión de sus héroes al triunfo y a la posición social simplemente en las prerrogativas del talento y de la energía. En su crítica de la Restauración y en su apología de la Revolución, basa su argumento en la convicción de que la vitalidad auténtica y la energía han de encontrarse sólo en el pueblo. Las circunstancias del famoso asesinato cometido por el seminarista Berthet, que le sirve de tema en *Rojo y negro*, son para él una prueba de que en lo sucesivo los grandes hombres procederán de aquellas vigorosas clases inferiores, capaces aún de auténticas pasiones, de las clases a las que no sólo Berthet, sino, como él acentúa, también perteneció Napoleón.

Así entra en la literatura la lucha consciente de clases. La lucha entre los distintos estratos de la sociedad, naturalmente, había sido descrita antes también por los literatos; ninguna descripción veraz de la realidad social podía desentenderse de ella. Pero ni las figuras literarias ni sus creadores eran conscientes del auténtico sentido de la lucha. El esclavo, el siervo y el campesino —habitualmente como figuras cómicas— habían figurado en la literatura anterior incluso con relativa frecuencia, y el plebeyo había sido descrito no sólo como representante de un elemento social perezoso, sino también —por ejemplo, en *El campesino enriquecido*, de Marivaux— como un advenedizo en la buena sociedad, pero nunca entró en escena un representante de los estratos inferiores, es decir de los estratos que quedan por debajo de la burguesía media, como campeón de una clase privada de sus derechos. Julián Sorel es el primer héroe de novela que tiene siempre

presente su carácter plebeyo, del que es consciente, que mira cada éxito como un triunfo sobre la clase dominante, y siente cada derrota como una humillación. No puede perdonar ni a la propia Madame de Renal, la única mujer a la que ama de verdad, el que sea rica y pertenezca a aquella clase contra la cual él —según cree— tiene que estar siempre en guardia. En su relación con Matilde de la Mole la lucha de clases no se puede distinguir ya en nada absolutamente de la lucha entre los sexos. Y el discurso que él dirige a sus jueces no es otra cosa que la proclamación de la lucha de clases, un reto a sus enemigos, ya con el cuello bajo la cuchilla: «Señores, yo no tengo el honor de pertenecer a vuestra clase social —dice—. Vosotros veis en mí un campesino que se rebeló contra la humildad de su destino… Yo veo hombres que quisieran castigar en mi persona y desanimar para siempre a aquella clase de jóvenes nacidos en un estrato bajo y oprimido por el hambre, que tuvieron la suerte de educarse a sí mismos y tuvieron el ánimo de relacionarse con aquellos círculos que la arrogancia de los ricos llama la sociedad…» Y, sin embargo, el autor no se refiere sólo, y probablemente ni siquiera en primer lugar, a la lucha de clases; su simpatía no está con los pobres y los desposeídos sin más ni más, sino con los geniales y sensitivos hijastros de la sociedad, víctimas de la clase dominante, desalmada y carente de imaginación. Por eso Julián Sorel, hijo de un aldeano, Fabricio del Dongo, descendiente de una antigua familia aristocrática, y Lucien Leuwen, heredero de una fortuna de millones, aparecen como aliados, como compañeros de lucha y de sufrimiento, que se sienten igualmente extraños y desarraigados en este mundo común y prosaico. La Restauración creó unas condiciones en las que el conformismo era el único camino para el triunfo, y en las que nadie podía ya respirar libremente, nadie podía ya moverse libremente, cualquiera que fuese su ascendencia.

El destino común de los héroes de Stendhal no hace cambiar, sin embargo, el hecho de que el origen sociológico del nuevo tipo de héroe sea la lucha de clases, que Fabricio y Lucien no sean más que traslados ideológicos de Julián, variaciones del «indignado plebeyo», especies del «desgraciado que hace la guerra a toda la sociedad». Sin la existencia de una clase media amenazada por la reacción y de aquella intelectualidad condenada a la pasividad, a la que pertenece el propio Stendhal, la figura de Fabricio del Dongo hubiera sido tan inconcebible como la de Julián Sorel. A Henri Beyle, funcionario del ejército imperial, se le deja en 1815 con media paga; durante años se afana por hallar un nuevo empleo, pero ni siquiera consigue alcanzar un puesto de bibliotecario. Vive en destierro voluntario lejos de Francia y de las posibilidades de hacer carrera, como un hombre cuya vida ha fracasado. Odia la reacción, pero cuando habla de libertad piensa siempre en sí mismo, en su derecho a «perseguir su felicidad». La felicidad del individuo, la felicidad en un sentido meramente epicúreo, es para él la meta de todas las aspiraciones políticas. Su liberalismo es el resultado de su destino personal, de su educación, de su espíritu de oposición determinado por sus experiencias de niño, de su fracaso en la vida, pero no de un auténtico sentido democrático. Es un *enfant de gauche*[35] ante todo como víctima de su complejo de Edipo, pero también como alumno de su abuelo, quien, como

fiel discípulo de los «filósofos» del siglo XVIII, le transmitió el espíritu de la Ilustración. Sus fracasos mantuvieron despierto en él este espíritu y le convirtieron en un rebelde; por sentimiento, sin embargo, es un individualista y un aristócrata ajeno a todo instinto gregario. Su culto romántico del héroe, su exaltación de la personalidad fuerte, inteligente y extraordinaria, su concepto de los *happy few*, su morbosa aversión a todo lo plebeyo, su esteticismo y su dandismo, son simplemente formas de expresión de un gusto melindroso, vanidoso y aristocrático. Tiene miedo de la República, no quiere tener nada que ver con la multitud, le gustan el confort y el lujo y considera como situación política ideal una monarquía constitucional que asegure a la minoría intelectual una existencia libre de cuidados. Le gustan los salones elegantes, la vida de ocio y de placer, y la gente bien educada, frívola e inteligente. Teme que la República y la democracia empobrezcan y entristezcan la vida, y que traigan consigo el triunfo de las masas groseras e incultas sobre la sociedad distinguida y educada que disfruta de manera refinada la belleza de la vida. «Amo al pueblo y odio a los opresores —dice—, pero sería un tormento para mí tener que vivir siempre con el pueblo.»

A pesar del sentimiento de solidaridad que tiene Stendhal para con Julián Sorel, le sigue con mirada severamente crítica, y, a pesar de toda su admiración por el genio y la incorruptibilidad del joven rebelde, no puede ocultar sus reservas ante su naturaleza plebeya. Comparte su amargura y participa de su desprecio por la sociedad, aprueba su hipocresía sin escrúpulos y su repugnancia a toda cooperación con la gente que le rodea, pero lo que no comprende ni aprueba en modo alguno es la *folle méfiance*, la desconfianza morbosa y degradante del plebeyo, atormentado por su complejo de inferioridad y su resentimiento, su impotente y ciega sed de venganza, y la fea envidia que le desfigura. La descripción de los sentimientos de Julián, después de recibir la carta con la declaración amorosa de Matilde, muestra de manera bien clara la distancia que separa a Stendhal de su héroe. La carta constituye, en efecto, la clave de toda la novela y nos recuerda que en la historia de Julián Sorel no hemos de ver una mera confesión del autor. El narrador tiene más bien, frente a este recelo monomaniaco, un sentimiento de extrañeza, de miedo y de horror. «La mirada de Julián era cruel; la expresión de su rostro horrible», dice sin simpatía alguna, sin la menor intención de disculparle. ¿Se le ocurrió a Stendhal pensar alguna vez que el pecado más grande de la sociedad contra Julián fue precisamente hacerle tan receloso, y tan desgraciado y tan inhumano en su recelo?

Las opiniones políticas de Stendhal son tan contradictorias como las circunstancias de su vida. Por razón de su origen pertenece a la alta burguesía, pero su educación le convierte en antagonista de esta clase. Tiene un alto empleo oficial bajo Napoleón, participa en las últimas campañas del Emperador, está tal vez profundamente impresionado, pero en modo alguno entusiasmado, mantiene siempre sus reservas frente al déspota violento y al conquistador sin escrúpulos[36]. La Restauración significa en un principio, también para él, el fin del largo, inquieto e incierto período revolucionario; al principio no se siente, ni mucho menos, extraño ni incómodo en la nueva Francia. Sin

embargo, a medida que se va dando cuenta de la desesperanza de su existencia a media paga, y la Restauración muestra su verdadero rostro, crecen su odio y su asco por el nuevo régimen, al mismo tiempo que su entusiasmo por Napoleón. Su debilidad por la cómoda y buena vida hacen de él un enemigo de la nivelación social, pero su pobreza y su fracaso mantienen despiertos su recelo y su hostilidad contra el orden existente e impiden que se conforme con la reacción. Estas dos tendencias están siempre presentes en el mundo de ideas de Stendhal, y, según las circunstancias de su vida, ocupan una u otra el primer plano. Durante el período de la Restauración, que fue de fracaso para él, crecen su insatisfacción y su radicalismo político; pero cuando mejoran sus circunstancias personales, se tranquiliza y el rebelde se convierte en defensor del orden y en conservador moderado[37]. *Rojo y negro* es todavía la confesión de un rebelde desarraigado, pero *La cartuja de Parma* es ya la obra de un hombre que ha encontrado paz interior y tranquila renuncia[38]. La tragedia se ha convertido en tragicomedia; la genialidad del odio, en una sabiduría filantrópica, casi conciliadora, en un sentido más abierto y más alto del humor, que contempla probablemente todo con una inalterable objetividad, pero que, al mismo tiempo, reconoce la relatividad de las cosas y la debilidad de todo lo humano. Naturalmente, esto provoca una cierta frivolidad en el tono del escritor, algo de la tolerancia del «todo comprendido, todo perdonado». ¡Pero cuán lejos está Stendhal del conformismo de la burguesía posterior, que perdona todo dentro de sus convencionalismos, pero nada fuera de ellos! ¡Qué diferencia entre los valores vitales en una y otra parte! ¡Qué entusiasmo en Stendhal por la juventud, el valor, la inteligencia, el deseo de felicidad, el talento para crear la felicidad y disfrutarla, y qué fatiga, que desilusión, qué miedo a la felicidad en la burguesía triunfante y situada! «Yo debiera ser más feliz que los demás, porque poseo todo lo que ellos no tienen…», dice el conde Mosca. «Pero seamos honrados, este pensamiento debe desfigurar mi sonrisa…, debe darme expresión de egoísmo y de vanidad… Por el contrario, ¡cuán placentera es su sonrisa!» (Piensa en Fabricio.) «Tiene la expresión de la fácil felicidad de la primera juventud, y la crea en los demás.» Y, a pesar de esto, Mosca no es ni mucho menos un canalla. Es, simplemente, débil, y se ha vendido. Sin embargo, Stendhal hace un gran esfuerzo para comprenderle. Se pregunta ya en *Rojo y negro*: «¿Quién sabe lo que ocurre en el camino de una gran hazaña?» «Danton robó, Mirabeau se vendió. Napoleón robó millones en Italia sin que sacara provecho apenas… Solamente Lafayette no robó nunca. ¿Se debe robar, debe uno venderse?» Evidentemente, se trata de algo más que de los millones de Napoleón. Stendhal descubre la inexorable dialéctica de las acciones condicionadas por la realidad material, del materialismo de toda existencia y de toda vida práctica. Un descubrimiento estremecedor para un hombre que era romántico nato, aunque hubiera de luchar con tan fuertes inhibiciones.

En ningún representante del siglo XIX están tan repartidas por igual las seducciones del romanticismo y la resistencia a él como en Stendhal. Este es el origen de la falta de armonía en su filosofía política. Stendhal es racionalista y positivista estricto; toda

metafísica, toda mera especulación y todo idealismo al modo alemán le son ajenos y abominables. El concepto de la moral y la esencia de la integridad intelectual consisten para él en la aspiración a «ver claramente en lo que es», es decir en la oposición a las insinuaciones de la superstición y del engañarse a sí mismo. «Su ardiente imaginación le encubría muchas veces las cosas —dice él de uno de sus personajes favoritos, la duquesa Sanseverina—, pero las ilusiones caprichosas que sugiere la cobardía le fueron ajenas.» El propósito más alto a sus ojos es el ideal de vida de Voltaire y Lucrecio: vivir libre de temor. Su ateísmo consiste en la lucha contra el déspota de la Biblia y la mitología, y es sólo una forma de realismo apasionado, opuesto tenazmente a toda mentira y a todo engaño. Su aborrecimiento de toda retórica y todo patetismo, de las palabras y frases altisonantes, del estilo colorista, exuberante y enfático de Chateaubriand y De Maistre, su preferencia por el estilo claro, objetivo y seco del «Código civil», por las buenas definiciones, las frases breves, precisas y sin color: todo esto es en él la expresión de un materialismo estricto, sin concesiones y como dice Bourget, «heroico», del deseo de ver claro y de hacer a los demás ver claramente en lo que existe. Toda exageración y toda ostentación le resultan enojosas, y aunque también se entusiasma con frecuencia, nunca es grandilocuente. Se ha advertido, por ejemplo, que jamás dice «libertad», sino siempre, simplemente, «las dos cámaras y la libertad de prensa»[39]; esto es también un signo de su aversión a todo lo que suena irreal y exaltado y es igualmente parte de su lucha contra el romanticismo y contra sus propios sentimientos románticos.

Porque, sentimentalmente, Stendhal es un romántico; «es cierto que piensa como Helvétius, pero siente como Rousseau»[40]. Sus héroes son idealistas desilusionados, audaces apasionados y niños inocentes y no manchados por la suciedad de la vida. Son, como su famoso antecesor Saint-Preux, amantes de la soledad y de las alturas alejadas del mundo, donde sueñan sin molestias y pueden dedicarse a sus recuerdos. Sus sueños, sus recuerdos y sus pensamientos más secretos están llenos de ternura. Esta es la gran fuerza que mantiene en equilibrio la razón de Stendhal, la fuente de la más pura poesía y del hechizo más profundo en su obra. Pero su romanticismo no es siempre, ni mucho menos, pura poesía y arte puro, incontaminado. Está más bien lleno de rasgos novelescos, fantásticos, morbosos y macabros. Su culto del genio, ante todo, no consiste, en modo alguno, simplemente en un entusiasmo por lo grande y lo sobrehumano, sino al mismo tiempo en un gozo por lo extravagante y lo extraño; su glorificación de la «vida peligrosa» no significa sólo una veneración por la intrepidez y el heroísmo, sino también un juego con la infamia y el crimen. *Rojo y negro* es, si se quiere, una novela de terror con un final picante y horrible, mientras que *La cartuja de Parma* es una novela de aventuras llena de sorpresas, rescates maravillosos, crueldades y situaciones melodramáticas. El «beylismo» es no sólo una religión de la fuerza y la belleza, sino también un culto al placer y un evangelio de la violencia, una variante del satanismo romántico. Toda la crítica que Stendhal hace de la cultura del momento tiene un carácter romántico; está inspirada en el entusiasmo de Rousseau por el estado natural, pero es al mismo tiempo un

rousseaunianismo exagerado y negativo que lamenta en la civilización moderna no sólo la pérdida de la espontaneidad, sino también la atrofia del valor necesario para cometer los grandes crímenes apasionantes. El bonapartismo de Stendhal es el mejor ejemplo del carácter complejo, y, en parte, fuertemente romántico, de su ideología. Aparte de la glorificación estetizante del genio, este culto de Napoleón consiste, por un lado, en el reconocimiento del advenedizo y de la voluntad de ascender socialmente, y, por otro, en la solidaridad con el vencido, con la víctima de la reacción y del poder de las tinieblas. Napoleón es, para Stendhal, en parte el pequeño teniente que se convierte en el amo del mundo, el benjamín de los cuentos que resuelve la adivinanza y obtiene a la hija del rey, y, en parte, el eterno mártir y el héroe espiritual que es demasiado bueno para este mundo corrompido y muere como víctima suya. El inmoralismo y el satanismo de la actitud romántica se mezclan también en este culto a Napoleón y lo transforman en una apoteosis de la grandeza, tanto en el bien como en el mal; en una admiración por la grandeza, a pesar del mal que ésta se ve forzada a causar con frecuencia; en un culto a la grandeza precisamente por su disposición para el mal e incluso para el crimen. El Napoleón de Stendhal, como su Sorel, es uno de los predecesores de Raskolnikov; son la encarnación de lo que Dostoievski entendía por individualismo occidental, y fue causa de la ruina de su héroe. También la resignación de Stendhal tiene rasgos románticos y está en relación más directa con la novela de desilusión del romanticismo que con el pesimismo frío y seco de Balzac. Pero las novelas de Stendhal terminan tan mal como las de Balzac; la diferencia está en el modo, no en el grado de renunciación.

También sus héroes son vencidos; también ellos perecen lamentablemente, o, lo que es peor, se ven obligados a la capitulación y al compromiso; mueren jóvenes o se retiran desilusionados del mundo. Al final están cansados todos de la vida, están gastados, consumidos, quemados, abandonan la lucha y pactan con la sociedad. La muerte de Julián es una especie de suicidio, y el final del héroe de *La cartuja de Parma* es una derrota igualmente triste. El tono de la renuncia está expreso ya en *Armancia*, donde el motivo de la impotencia es el símbolo inequívoco del enajenamiento, del que sufren todos los héroes de Stendhal. Este motivo tiene todavía su resonancia en la convicción del joven Fabricio de que es incapaz de auténtico amor, y en las dudas de Julián Sorel sobre su talento para amar. El poder de hacer feliz del erotismo, que disuelve toda existencia individual egoísta, la absorción total en el momento y el olvido perfecto de sí mismo en la entrega a la amada, les son ajenos de todas maneras. Para los héroes de Stendhal no hay una dicha del presente; la felicidad está siempre detrás, y no se dan cuenta de ella sino cuando ha pasado ya. Nada expresa más conmovedoramente el trágico sentimiento de la vida propia de Stendhal que la tristeza que hay en el reconocimiento de Julián de que los días de Vergy y Verrières, que vivió de manera inconsciente y sin estimarlos, que han desaparecido inevitablemente y para siempre, fueron los más bellos, los mejores y más preciosos que la vida podía ofrecerle. Sólo el paso de las cosas nos trae la conciencia de su valor; sólo a la sombra de la muerte aprende Julián a valorar la vida y el amor de Madame de Rênal, y

sólo en la cárcel descubre Fabricio la verdadera felicidad y la auténtica libertad interior. ¿Quién sabe —pregunta Rilke una vez ante la jaula de un león— dónde está la libertad, si delante o detrás de la reja?; una pregunta muy propia de Stendhal y profundamente romántica.

Stendhal, a pesar de su aversión al estilo enfático y colorista, es también, desde el punto de vista formal, heredero del romanticismo, y, por cierto, en un sentido mucho más estricto de lo que lo es más o menos todo artista moderno. El ideal clásico de la unidad, de la concentración y subordinación de las partes bajo una idea guía, y del desarrollo regular del tema, libre de todo capricho subjetivo y tomando siempre en consideración al lector, está en él completamente desplazado por una concepción artística dominada enteramente por la autoexpresión, y que intenta reflejar el material de la experiencia de la manera más directa, natural y auténtica posible. Las novelas de Stendhal parecen una colección de hojas de un diario, bosquejos que tienden, ante todo, a retener el movimiento espiritual, el mecanismo de los sentimientos y el trabajo intelectual del autor. La expresión, la confesión y la comunicación subjetiva son el auténtico objetivo, y la corriente de la experiencia, el verdadero objeto de la novela; lo que la corriente lleva consigo y arrastra parece, junto a esto, casi accidental.

Más o menos, todo arte moderno y posrromántico es producto de la improvisación; todo él depende de la idea; de que el sentimiento, la disposición de ánimo y la inspiración son más fértiles y están relacionados más directamente con la vida que la intelección artística, el gusto crítico y el plan preconcebido. Consciente o inconscientemente, toda la concepción artística moderna procede de la creencia de que los elementos más valiosos de la obra de arte son ocurrencias fortuitas, hallazgos, regalos de una inspiración divina, y de que lo mejor que puede hacer el artista es dejarse llevar por su inventiva. Por eso la invención de pormenores desempeña un papel tan preponderante en el arte moderno, y de aquí la impresión que despierta de estar dominado por la riqueza de cambios inesperados y de motivos accesorios sorprendentes. La obra de Beethoven parece ya improvisada en relación con la de sus predecesores, si bien las creaciones de los maestros anteriores, sobre todo las de Mozart, han surgido evidentemente de manera más fácil, más descuidada y más de acuerdo con la inspiración directa que las composiciones de Beethoven, cuidadosamente preparadas y con frecuencia basadas en numerosos bocetos preliminares. Mozart parece regirse siempre por un plan objetivo, necesario e invariable; en Beethoven, por el contrario, parece como si en cada tema, en cada motivo y en cada nota quisiera decir: «Porque yo lo siento así», «Porque yo lo oigo así», «Porque yo quiero hacerlo así». Las obras de los maestros anteriores son composiciones bien articuladas y bien dispuestas, melodías redondas y limpias, mientras que las creaciones de Beethoven y de los compositores posteriores son, por el contrario, recitativos, gritos de lo más profundo del corazón.

Sainte-Beuve señala en *Port-Royal* que, mientras en la era del clasicismo era considerado el escritor más grande el que creaba la obra más terminada, más clara y más

agradable, nosotros, los modernos, por el contrario, esperamos de un escritor, sobre todo, estímulo, es decir oportunidad de participar en sus sueños y en su actividad creadora[41]. Nuestros escritores preferidos son aquellos que indican simplemente muchas cosas y dejan siempre sin decir algo que nosotros tenemos que adivinar, explicar y completar. La obra incompleta, no conclusa ni definida, es para nosotros la más atractiva, la de significado más profundo y la más expresiva. Todo el arte psicológico de Stendhal tiende a estimular al lector a cooperar, a participar en la observación y los análisis del autor. Hay dos métodos distintos de análisis psicológico. El clasicismo francés parte de la concepción uniforme de una figura y deriva de una sustancia en sí inalterable los distintos atributos espirituales. La fuerza convincente del retrato que resulta en estas circunstancias se debe a la coherencia lógica de los rasgos, pero la pintura misma representa más bien el mito que el retrato de un hombre. Los caracteres de la literatura clásica no ganan en interés y verosimilitud con la autoobservación del lector; impresionan por la grandeza y agudeza de sus líneas, y quieren ser contemplados y admirados, pero no comprobados e interpretados. El método psicológico de Stendhal, que también suele ser calificado como analítico, aunque es diametralmente opuesto al clásico, no arranca de la unidad lógica de la personalidad, sino de sus varias manifestaciones, y no acentúa en el cuadro los contornos, sino los matices y valores. La representación se compone de meros pormenores, de meras observaciones aisladas y de apreciaciones distintas que, unidas, dan una impresión habitualmente tan contradictoria e incompleta que el lector ha de recurrir constantemente a la autoobservación y a la interpretación subjetiva de la caótica y compleja pintura. En la época del clasicismo, la uniformidad y univocidad de un carácter eran sus criterios de verosimilitud, mientras que ahora, por el contrario, una figura literaria es más viva y convincente cuanto más complicada y sugerente sea, cuanto más espacio deje para que el lector la complete con su propia experiencia viva.

La técnica stendhaliana de los *petits faits vrais* no significa que la vida espiritual esté compuesta por pequeños fenómenos, efímeros y en sí carentes de importancia, sino que un carácter es incalculable e indefinible y contiene incontables rasgos capaces de modificar sus ideas y romper la unidad de su naturaleza. Estimular al lector a participar en la observación y en la creación, y admitir la inagotabilidad del objeto representado, significa simplemente una cosa: dudar de la capacidad del arte para vencer la realidad. La complicación de la moderna psicología es un signo de nuestra incapacidad para comprender al hombre moderno en la medida en que el clasicismo comprendía al hombre de los siglos XVII y XVIII. Pero exclamar ante esta incapacidad, como Zola, «la vida es más simple»[42], sería pura ceguera frente a la naturaleza compleja de la vida moderna. La complicación psicológica resulta para Stendhal de la creciente conciencia del hombre contemporáneo, de su apasionada autoobservación, de la vigilancia con que sigue sus movimientos de sentimiento y de ánimo. Pero cuando se dice, a lo largo de *Rojo y negro*, «el hombre tiene dos almas dentro», el escritor no entiende con esto precisamente la contradicción y autoextrañamiento de Dostoievski, sino simplemente el dualismo que

consiste en que el intelectual de nuestros días es, al mismo tiempo, un hombre de acción y un observador, un actor y su propio espectador. Stendhal sabe cuál es la fuente de su felicidad más grande y de su miseria más honda: la reflexividad de su vida espiritual. Cuando ama goza de la belleza, se siente íntimamente libre e ilimitado, pero no experimenta sólo la dicha de este sentimiento, sino, al mismo tiempo, la felicidad de ser consciente de esta felicidad[43]. Pero ahora, que debía estar completamente absorbido por su felicidad y redimido de todas sus limitaciones e incapacidades, está todavía lleno de problemas y de dudas: ¿esto es todo?, se pregunta; ¿este es el famoso amor? ¿Se puede, pues, amar, sentirse encantado y, sin embargo, observarse de manera tan fría y serena? La respuesta de Stendhal no es, en modo alguno, la ordinaria, que admite una distancia insalvable entre sentimiento y razón, pasión y reflexión, amor y ambición, sino que parte de la idea de que el hombre moderno siente de manera distinta y se siente embriagado y entusiasmado de manera diferente que un contemporáneo de Racine o Rousseau. Para éstos eran incompatibles la espontaneidad y la reflexividad del sentimiento; para Stendhal y sus héroes son inseparables; ninguna de sus pasiones es tan fuerte como el deseo de rendir constantemente a sí mismo cuentas de lo que ocurre en su interior. Esta conciencia significa, en relación con la literatura anterior, un cambio tan profundo como el realismo de Stendhal; y la superación de la psicología clásico-romántica es tan estrictamente una de las premisas de su arte como la abolición de la alternativa entre fuga romántica del mundo y fe antirromántica en el mundo.

Los caracteres de Balzac son más coherentes y menos contradictorios y problemáticos que los de Stendhal; significan, hasta cierto punto, un regreso a la psicología de la literatura clásica y romántica. Son monomaniacos dominados por una sola pasión, y en cada paso que dan, en cada palabra que pronuncian, parecen obedecer una orden. Pero es curioso que su verosimilitud no sufra bajo esta presión y que posean un grado de realidad más alto que las figuras de Stendhal, a pesar de que éstas, con sus antinomias, corresponden mucho más a nuestros conceptos psicológicos. Estamos, como siempre en Balzac, ante el misterio de un arte cuya influencia avasalladora, teniendo en cuenta el valor absolutamente desigual de sus elementos, es uno de los fenómenos más inexplicables de la historia de la literatura. Por otra parte, los caracteres de Balzac no son, ni mucho menos, tan sencillos como se acostumbraba describirlos; su maniática unilateralidad está ligada frecuentemente con una riqueza extraordinaria de rasgos individuales. Son, probablemente, menos brillantes e «interesantes» que los héroes de Stendhal, pero dan la impresión de más vivos, más inconfundibles y más inolvidables que éstos.

Se ha llamado a Balzac el retratista de hombres por excelencia, y se ha atribuido el poder irresistible de su arte a la fuerza de su descripción de caracteres. Cuando se habla de Balzac, efectivamente, se piensa ante todo en la selva humana de sus novelas, en la abundancia y variedad de las figuras que pone en movimiento; sin embargo, lo principal para él no es el aspecto psicológico. Cuando se intenta explicar el origen de su mundo, se

ve uno obligado constantemente a referirse a su sociología y a hablar de los presupuestos materiales de su cosmos intelectual. Para él, en contraste con Stendhal, Dostoievski o Proust, hay algo más esencial e irreductible que la realidad espiritual. Un carácter no tiene, en su opinión, importancia intrínseca; se vuelve interesante y significativo sólo como agente de un grupo social y soporte de un conflicto entre intereses opuestos y condicionados por el elemento clasista. Balzac mismo habla siempre de sus figuras como de fenómenos naturales, y cuando quiere describir sus objetivos artísticos no habla nunca de la psicología que él emplea, sino sólo y siempre de la sociología, de la historia natural de la sociedad y de las funciones del individuo en la vida del cuerpo social. No es por ser «doctor en ciencias sociales», como se le ha llamado, por lo que se convierte en maestro de la novela social, sino por ser el fundador de la nueva idea del hombre, según la cual «el hombre existe sólo en relación con la sociedad». Así como partiendo de un hallazgo geológico se puede reconstruir todo un mundo, dice él en *La búsqueda de lo absoluto*, así también todo monumento cultural, toda vivienda, todo mosaico son la expresión de toda una sociedad. Todo es expresión y testimonio del proceso universal de la sociedad. Es un arrebato, un éxtasis, lo que arrastra a Balzac a la vista de esta causalidad social, de esta legalidad inevitable, la única apta para explicar el sentido del presente y resolver con ello el problema en torno al cual gira toda su obra. Pues *La comedia humana* debe su íntima unidad no a los encadenamientos de su acción ni a la reaparición de sus figuras, sino al predominio de la causalidad social y al hecho de que es, efectivamente, una única gran novela, es decir la historia de la moderna sociedad francesa.

Balzac libera el género narrativo de las limitaciones de la autobiografía y de la mera psicología, dentro de cuyos límites se había movido desde la segunda mitad del siglo XVIII. Rompe el marco de los destinos individuales, en el que tanto las novelas de Rousseau y Chateaubriand como las de Goethe y Stendhal estaban confinadas, y se emancipa del estilo de confesión del siglo XVIII, aunque, naturalmente, no puede desprenderse de un golpe de todo lo lírico y autobiográfico. Balzac encuentra su estilo, de todas maneras, sólo lentamente. Al principio sigue la literatura de moda de la Revolución, la Restauración y el romanticismo y conserva reminiscencias de la novela de pacotilla de sus predecesores hasta en su período de más completa madurez. Puede negar tan escasamente que el origen de su arte está en la mística novela de terror, y en la melodramática novela de folletín, como en la romántica novela de amor e historia. Las obras de Pigault-Lebrun y Ducray-Duminil constituyen las premisas de su estilo tanto como las de Byron y Walter Scott[44]. No sólo Ferragus y Vautrin; también Montriveau y Rastignac están entre los rebeldes y proscritos del romanticismo. No sólo las vidas de aventureros y criminales, sino también la vida burguesa tiene en él, como se ha notado, el carácter de una novela de terror[45]. La moderna sociedad burguesa, con sus políticos, burócratas, banqueros, especuladores, vividores, prostitutas y periodistas, le parece una pesadilla, la procesión implacable de una danza macabra. Concibe el capitalismo como una enfermedad de la sociedad y le preocupa durante algún tiempo la idea de tratarlo, desde el punto de vista médico, en una «Patología

de la vida social»[46]. Diagnostica una hipertrofia de las apetencias de lucro y de poder y explica el mal por el egoísmo y la irreligiosidad de la época. Ve en todo consecuencias de la Revolución y remonta el origen de la disolución de las antiguas jerarquías, principalmente la monarquía, la Iglesia y la familia, al individualismo, la libre concurrencia y la ambición desmedida e irrefrenable. Balzac describe con admirable agudeza el período de prosperidad en el que él se encuentra con su generación, y divisa las íntimas contradicciones fatales del sistema capitalista, pero presupone demasiado capricho en su aparición, y él mismo no cree realmente en la cura que prescribe. El oro, el *louis d'or* y la moneda de cinco francos, las acciones, el cambio, la lotería y los naipes son los dioses, los ídolos y los fetiches de la nueva sociedad. El becerro de oro se ha convertido en una realidad más tremenda que en el Antiguo Testamento, y los millones suenan en los oídos más tentadoramente que el grito de la mujer apocalíptica. Balzac considera que sus tragedias burguesas, aunque giran sólo en torno al oro, son mucho más crueles que el drama de los Atridas, y las palabras del moribundo Grandet a su hija: «Tú me darás cuenta de esto allá abajo», son efectivamente más horribles que los más sombríos tonos de la tragedia griega. Los números, las sumas y los balances son ahora las fórmulas de exorcismo y los oráculos de una nueva mitología de un nuevo mundo mágico. Los millones surgen de la nada y desaparecen y se derriten nuevamente como los regalos de los malos espíritus en los cuentos. Balzac cae fácilmente en el estilo de los cuentos cuando trata del dinero. Le gusta representar el papel de los genios, que hacen regalos a los pobres, y huye gustosamente con sus héroes al romanticismo del soñar despierto. Pero nunca se engaña sobre el efecto final del oro, sobre la devastación a que conduce, sobre el envenenamiento de las relaciones humanas que tiene como consecuencia; en esto no le abandona nunca su sentido de la realidad.

La caza del oro y de la ganancia destruye la vida de familia, aleja a la mujer del marido, a la hija del padre, al hermano del hermano, convierte el matrimonio en una comunidad de intereses, el amor en un negocio y ata las víctimas unas a otras con las cadenas de la esclavitud. No puede imaginarse nada más siniestro que los lazos que unen al viejo Grandet con su hija, la heredera de su fortuna, o que las características de los Grandet, que aparecen en Eugenia tan pronto como se convierte en señora de la casa. No hay nada más horrible que este poder de la naturaleza, de la materia sobre las almas. El oro aleja a los humanos de sí mismos, destruye los ideales, pervierte los talentos, prostituye a los artistas, poetas y estudiosos, convierte a los genios en criminales y torna a los que nacieron para ser jefes en aventureros y oportunistas. La clase social que es más responsable del carácter implacable de la economía dineraria y que obtiene de ella mayor provecho es, naturalmente, la burguesía. Pero en la salvaje y brutal lucha por la existencia que ella desencadena participan la aristocracia, que es la víctima más ensangrentada, lo mismo que las demás clases de la sociedad. Sin embargo, Balzac no encuentra otra salida a la anarquía del presente que la renovación de esta aristocracia, su educación en el racionalismo y el realismo de la burguesía y la apertura de sus filas a los talentos que

ascienden de estratos inferiores. Es un defensor entusiasta de las clases feudales, admira los ideales intelectuales y morales de que ellas son encarnación, y lamenta su decadencia, pero describe su degeneración con la objetividad más implacable, y sobre todo su deferencia para con los ricachos de la burguesía. El esnobismo de Balzac produce siempre una impresión penosa, pero sus cabriolas políticas son totalmente inofensivas porque aun cuando abraza tan celosamente la causa de la aristocracia, no es aristócrata, sin embargo, y, como se ha señalado con razón, esto constituye una diferencia fundamental[47]. Su aristocratismo es una construcción especulativa; no proviene ni del corazón ni del instinto.

Balzac es no sólo un escritor absolutamente burgués, en el que todo lo espontáneo tiene sus raíces en el sentido de la vida propio de su clase, sino que es al mismo tiempo el más eficaz apologista de la burguesía, y no oculta su admiración por las conquistas de esta clase. Está simplemente lleno de un miedo histérico, y barrunta por todas partes desorden y revolución. Lucha contra todo lo que amenace la estabilidad de la situación existente y defiende todo lo que parece asegurarla. Ve en la monarquía y en la Iglesia católica el baluarte más seguro contra la anarquía y el caos; el feudalismo es para él simplemente el sistema que resulta de la hegemonía de estos poderes. No tiene nada que ver con las formas que la monarquía, la Iglesia y la nobleza han adoptado desde la Revolución, sino sólo con los ideales que ellas representan, y combate la democracia y el liberalismo simplemente porque sabe que toda la estructura de las jerarquías se derrumbará una vez que se la comience a criticar. Opina que «un poder sujeto a discusión, no existe».

La igualdad es una quimera irrealizable; nadie en el mundo la ha hecho realidad. Así como toda comunidad, sobre todo la familia, descansa en la autoridad, toda la sociedad debe también ser construida sobre el principio de autoridad. Los demócratas y los socialistas son soñadores extraños al mundo, y esto no sólo es verdad porque creen en la libertad y la igualdad, sino también porque idealizan desatinadamente al pueblo y al proletariado. Los hombres, sin embargo, son todos iguales fundamentalmente; todos se preocupan por sus ventajas y persiguen sólo sus propios intereses. La sociedad está totalmente dominada por la lógica de la lucha de clases; la guerra entre ricos y pobres, fuertes y débiles, privilegiados y desposeídos, no tiene límites. «Todo poder tiende a la propia conservación» *(El médico de aldea)*, y toda clase oprimida, a la destrucción de su opresor; éstos son hechos inalterables. Pero Balzac no sólo está familiarizado ya con los conceptos de la lucha de clases, sino que está también en posesión del método de desenmascaramiento del materialismo histórico. «Se envía a galeras a un criminal —dice Vautrin en *Ilusiones perdidas*—, mientras que a un hombre que arruina a muchas familias por medio de la quiebra fraudulenta se le imponen un par de meses… Los jueces que sentencian al ladrón guardan las barreras entre ricos y pobres… saben, desde luego, que el hombre que provoca una bancarrota origina, a lo sumo, un desplazamiento en la distribución de la riqueza.»

Pero la diferencia fundamental entre Balzac y Marx está en que el escritor de *La*

comedia humana juzga la lucha del proletariado exactamente igual a la de las otras clases, es decir como una lucha por ventajas y privilegios, y Marx, por el contrario, ve en la lucha del proletariado por el poder y en su victoria el comienzo de una nueva era en la historia del mundo, la realización de sus ideales y de una situación definitiva[48]. Balzac descubre antes que Marx, y por cierto de forma también definitiva para éste, la naturaleza ideológica de todo pensamiento. «Las virtudes comienzan con el bienestar», dice en *La madriguera*. Y en *Ilusiones perdidas*, Vautrin habla del «lujo de la conducta honrada», que uno puede permitirse sólo cuando ha alcanzado la posición que le corresponde y la fortuna apropiada a ella.

En su *Essai sur la situation du parti royaliste* (1832) se refiere ya Balzac al proceso de formación de las ideologías. «Las revoluciones se realizan —afirma— primero en las cosas materiales y en los intereses, después se extienden a las ideas y, finalmente, se transforman en principios.» La conexión material y esencial entre el pensamiento y la dialéctica y la conciencia la descubre ya Balzac en *Louis Lambert*, cuyo héroe, como él observa, es cada vez más consciente, después del espiritualismo de su juventud, de la contextura material de todo pensamiento. Evidentemente, no fue una coincidencia que Balzac y Hegel reconocieran casi simultáneamente la estructura dialéctica de la historia. La economía capitalista y la burguesía moderna estaban llenas de contradicciones y expresaban el condicionamiento antitético del desarrollo histórico más claramente que las culturas anteriores. Pero los fundamentos materiales de la sociedad burguesa no sólo eran intrínsecamente más transparentes que los del feudalismo, sino que también la nueva clase superior ponía mucho menos empeño que la antigua en disfrazar ideológicamente las premisas económicas de su predominio. De todas maneras, su ideología era todavía demasiado joven para ser capaz de ocultar su origen.

El rasgo predominante en la concepción del mundo propia de Balzac es su realismo, su observación sobria y desilusionada de las cosas. Su materialismo histórico y su teoría de las ideologías son sólo objetivaciones de su sentido de la realidad. Balzac mantiene su punto de vista realista y crítico incluso ante aquellos fenómenos a los que está ligado por el sentimiento. Así, a pesar de su actitud conservadora, acentúa la irresistibilidad del desarrollo que ha conducido a la moderna sociedad burguesa capitalista y no cae nunca en el provincianismo de los idealistas al juzgar la cultura técnica. Su actitud ante la moderna industria como nuevo poder unificador del mundo es totalmente positiva[49]. Admira la moderna metrópoli con sus valores, su dinamismo y su ímpetu. París le encanta; lo ama a pesar de sus vicios, e incluso tal vez precisamente por la monstruosidad de ellos. Cuando habla del «grand chancre fumeux, étalé sur les bords de la Seine», delata en cada palabra la fascinación que se esconde detrás de su violenta expresión. El mito de Paris como nueva Babilonia, la ciudad de las luces nocturnas y de los paraísos secretos, el hogar de Baudelaire y Verlaine, Constantin Guys y Toulouse-Lautrec, el mito del París peligroso, tentador e irresistible, tiene su origen en *Ilusiones perdidas*, *Histoire des Treize* y *Papá Goriot*. Balzac es, sobre todo, el primer escritor que habla con entusiasmo de una moderna

metrópoli y que encuentra agrado en una instalación industrial. A nadie se le ha ocurrido antes de él hablar de una instalación semejante en un paisaje de un valle como de *délicieuses fabriques*[50]. Esta admiración por la vida moderna y creadora, aunque sin compasión, es la compensación de su pesimismo, el brote de su esperanza y su confianza en el futuro. Sabe que no hay camino de regreso a la existencia patriarcal e idílica de la pequeña ciudad y de la aldea; pero sabe también que esta existencia no fue en modo alguno tan romántica y poética como se la suele describir, y que su «naturalidad» no significa otra cosa que ignorancia, enfermedad y pobreza *(El médico de aldea. Le Curé de village)*. A pesar de su propia inclinación novelesca, Balzac es completamente ajeno al «misticismo social» del romanticismo[51], y en lo que se refiere en particular a la «pureza de costumbres» y la «inocencia» de los campesinos no se hace ilusiones en absoluto. Juzga las propiedades buenas y malas del pueblo con la misma objetividad que las virtudes y los vicios de la aristocracia, y su relación con las masas es tan poco dogmática y tan llena de contradicciones como su mezcla de amor y odio a la burguesía.

Balzac es, sin quererlo ni saberlo, un escritor revolucionario. Sus verdaderas simpatías están con los rebeldes y los nihilistas. La mayoría de sus contemporáneos reconocen la poca confianza que merece desde el punto de vista político; saben que, en el fondo, es un anarquista que se siente solidario siempre con los enemigos de la sociedad, los descarriados y los desarraigados. Louis Veuillot observa que defiende el trono y el altar de tal modo que los enemigos de estas instituciones no podrían deberle sino agradecimiento[52]. Alfred Nettement escribe en la *Gazette de France* (febrero 1836) que Balzac quería vengarse en la sociedad de todas las injurias que había sufrido en su juventud, y que su glorificación de las naturalezas antisociales no es otra cosa que esta venganza. Charles Weiss señala en sus recuerdos (octubre 1833) que Balzac se presentaba como legitimista, pero hablaba siempre como un liberal. Victor Hugo afirma que, lo quisiera o no, pertenecía a la raza de los escritores revolucionarios, y que en sus obras se revelaba el corazón de un auténtico demócrata. Zola, finalmente, establece la contradicción entre los elementos manifiestos y latentes de su concepción del mundo, y señala, anticipándose a la interpretación marxista, que el talento de un escritor puede muy bien estar en contradicción con sus convicciones.

Pero el primero que descubre y define el auténtico sentido de este antagonismo es Engels. Él es el primero en tratar de manera científicamente desarrollable la contradicción entre las opiniones políticas y las creaciones artísticas del escritor, y formula con ello uno de los principios más importantes para la investigación de toda la sociología del arte. Desde entonces es evidente que el progresismo artístico y el conservadurismo político se concilian muy bien, y que todo artista honrado que describe la realidad fiel y sinceramente ejerce una influencia ilustradora y liberadora. Tal artis-ta ayuda inconscientemente a deshacer todo convencionalismo y todo tópico, todo tabú y todo dogma en los que se apoya la ideología de los elementos reaccionarios y antiliberales. Engels escribe en 1888, en una carta que se ha hecho famosa, a una tal Miss Harkness, entre otras cosas, lo

siguiente:

«El realismo de que yo hablo puede manifestarse incluso a pesar de las opiniones del autor… Balzac, a quien yo tengo por un maestro del realismo mucho más grande que todos los Zolas del pasado, del presente y el futuro, nos da en *La comedia humana* una historia maravillosamente realista de la “sociedad” francesa, en la que a manera de crónica, casi año por año, desde 1816 hasta 1848, describe los ataques siempre crecientes de la burguesía triunfante contra la sociedad aristócrata, que se reconstituyó después de 1815 y, hasta donde pudo, levantó la bandera de la *vieille politesse française*. Describe cómo los últimos restos de esta sociedad, modelo para él, sucumbieron a los asaltos de los advenedizos vulgares y adinerados, o fueron corrompidos por ellos… Cierto que Balzac era políticamente legitimista; su gran obra es una constante elegía por la caída inevitable de la buena sociedad; todas sus simpatías están en la clase que está condenada a la extinción. Pero, a pesar de todo esto, su sátira no es nunca más aguda, su ironía no es nunca más amarga que cuando pone en movimiento precisamente a los hombres y mujeres con los que simpatiza más profundamente: los nobles… Que Balzac se viera obligado a obrar contra sus propias simpatías de clase y sus prejuicios políticos, que viera la necesidad de la caída de sus favoritos, los nobles, y los describiera como gentes que no merecen un destino mejor, y que viera los verdaderos hombres del futuro precisamente donde en aquel momento dado había que encontrarlos solamente, lo considero como uno de los más grandes triunfos del realismo y uno de los rasgos más magníficos del viejo Balzac»[53].

Balzac es un naturalista que se concentra en el enriquecimiento y diferenciación de sus vivencias. Pero, si se entiende por naturalismo la nivelación absoluta de todos los datos de la realidad, el mismo criterio de verdad en todas las partes de la obra de un artista, entonces se dudará en llamarle naturalista. Pues se debe más bien hacer constar que su fantasía romántica y su inclinación al melodrama le empujan constantemente, y que con frecuencia escoge no sólo los caracteres más excéntricos y las situaciones más inverosímiles, sino que construye también los escenarios de sus historias de tal manera que es imposible imaginarlos en concreto, y que sólo por el color y las notas de la descripción contribuyen al efecto que se pretende lograr sobre el ánimo. Clasificar a Balzac como naturalista pura y simplemente puede conducir solamente a desilusiones. No tiene sentido ni objeto compararlo como psicólogo o pintor de ambiente con los maestros de la novela naturalista posterior, con Flaubert o Maupassant, por ejemplo. Si no se quiere disfrutar de su obra como descripciones de la realidad y simultáneamente como las visiones más audaces y violentas, y se espera de él algo distinto de la mezcla confusa de estos elementos, nunca se encariñará uno con él. El arte de Balzac está dominado por el apasionado deseo de entregarse a la vida, pero debe relativamente poco a la observación directa: la mayor parte es inventado, discutido, reelaborado en el sentimiento.

Toda obra de arte, incluso la más naturalista, es una idealización de la realidad, una

leyenda, una especie de utopía. Aceptamos, incluso en el estilo más anticonvencionalista, ciertas características, como, por ejemplo, los colores claros y las manchas sin contorno de la pintura impresionista, o el carácter incoherente e inconsecuente de la novela moderna, admitiéndolos de antemano como verdaderos y apropiados. Pero la descripción que Balzac hace de la realidad es todavía más caprichosa que la de la mayoría de los naturalistas. Despierta la impresión de fidelidad a la vida principalmente por el despotismo con que somete a los lectores a su humor y por la microcósmica totalidad de su mundo ficticio, que excluye de antemano la competencia de la realidad empírica. Sus figuras y escenarios parecen tan auténticos no porque los rasgos particulares con que son descritos correspondan a la experiencia real, sino porque están dibujados tan aguda y circunstancialmente como si hubieran sido observados y copiados de la realidad. Tenemos la sensación de estar ante una realidad compacta porque los elementos individuales de este microcosmos están unidos entre sí de manera inseparable, porque las figuras son inimaginables sin su entorno, los caracteres sin su constitución física y los cuerpos sin los objetos de que están rodeados.

Las obras de arte clásico están separadas del mundo exterior y están unas junto a otras en estricto aislamiento dentro de su propia esfera estética. Todo naturalismo, es decir toda dependencia evidente de un modelo, rompe la inmanencia de esta esfera, y toda forma cíclica que reúne en sí distintas representaciones artísticas anula la autocracia de la obra de arte individual. La mayoría de las creaciones del arte medieval han surgido como tales composiciones aditivas, abarcando en sí varias unidades independientes. La épica caballeresca y las novelas de aventuras, con sus historias ensartadas de manera inacabable y sus figuras en parte repetidas, pertenecen a esta categoría lo mismo que los ciclos pictóricos de la pintura medieval y los innumerables episodios de los misterios. Cuando Balzac descubrió su sistema y cayó en la idea de *La comedia humana* como un marco que abarca las distintas novelas, regresó propiamente a este método medieval de composición y se apropió una forma para la que la autarquía y la unidad cristalina de la obra de arte clásico habían perdido su sentido y su valor. Pero ¿cómo volvió Balzac a esta forma «medieval»? ¿Cómo pudo sobre todo actualizarla a mediados del siglo XIX? El método artístico medieval estaba totalmente desplazado por el clasicismo del Renacimiento, por su idea de la unidad y de la subordinación. Mientras este clasicismo estuvo vivo, la composición cíclica no pudo nunca ponerse en vigor; pero el clasicismo tuvo vida sólo mientras se creyó poder dominar la realidad material. El predominio del arte clásico cesa con la aparición del sentimiento de dependencia de las condiciones materiales de la vida. También en este aspecto los románticos son predecesores de Balzac.

Zola, Wagner y Proust señalan las etapas posteriores de esta evolución y ponen cada vez más en vigor la tendencia al estilo cíclico, enciclopédico y abarcador del mundo, en contraste con el principio de unidad y selección. El artista moderno quiere participar en una vida que aparentemente es inagotable y que no puede reducirse a una simple obra. Sólo puede expresar la grandeza por el entorno, y la fuerza por la carencia de límites.

Proust era a todas luces consciente de su relación con la forma cíclica de Wagner y Balzac. «El músico (o sea Wagner) —escribe— siente inevitablemente la misma embriaguez que Balzac cuando miraba sus creaciones con ojos de extraño y al mismo tiempo con ojos de padre… Él observó entonces que serían mucho más bellas unidas en un ciclo mediante figuras repetidas, y añadió a su obra una pincelada, la última, la más sublime…, una unidad suplementaria, pero en modo alguno artificial… Una unidad que no había sido reconocida, pero que por ello era tanto más real, tanto más vital…»[54].

De las dos mil figuras de *La comedia humana*, cuatrocientas sesenta se repiten en varias novelas. Henry de Marsay, por ejemplo, aparece en veinticinco obras distintas, y sólo en *Esplendor y miseria de las cortesanas* aparecen ciento cincuenta figuras que desempeñan también en otras partes del ciclo un papel más o menos importante[55]. Todas estas figuras son más amplias y más ricas de contenido que cada una de las obras individuales, y tenemos la sensación de que Balzac no nos cuenta de ellas todo lo que sabe y podría contarnos. Cuando una vez se le preguntó a Ibsen por qué había dado un nombre que sonaba tan extraño a la heroína de su *Casa de muñecas*, contestó que había tomado el nombre de su abuela, que era italiana. Realmente se llamaba Eleonora, pero en su niñez se la llamaba cariñosamente Nora. A la objeción de que todo esto no tenía nada que ver propiamente con la obra, contestaba sorprendido: «Pero los hechos son siempre hechos.» Thomas Mann tiene toda la razón al decir que Ibsen pertenece a la misma categoría que los otros dos grandes ingenios teatrales del siglo XIX, Zola y Wagner[56]. También en él la obra aislada ha perdido la finalidad microcósmica de la forma clásica. Hay un número extraordinario de anécdotas como las de Ibsen referentes a la relación de Balzac con sus personajes. La más conocida es el incidente con Jules Sandeau, quien le hablaba de su hermana enferma, y al que interrumpió con estas palabras: «Todo eso está muy bien, pero volvamos a la realidad: ¿con quién casamos a Eugenia Grandet?» O la pregunta con que sorprendió a un amigo suyo: «¿Sabes con quién se va a casar Félix de Vaudeville? Con una De Grandville. ¡No digas que no es un buen partido!» Pero la anécdota más bella y característica de todas es la de Hofmannsthal, en la que se hace decir a Balzac en una imaginaria conversación: «Mi Vautrin la considera (*Venice Preserved*, de Otway) la obra más bella de todas. Yo doy gran valor al juicio de un hombre como éste»[57]. La existencia real de sus personajes fuera de las obras es para Balzac una realidad tan natural y evidente que podía decir de antemano lo que Vautrin, Marsay o Rastignac pensaban o hubieran pensado de cualquier obra o libro. La trascendencia de la esfera de la obra llega en Balzac a tal extremo que con frecuencia alude en *La comedia humana* a personajes que no aparecen en la novela en cuestión, y cita los títulos de ciertas partes de la obra total simplemente como referencias eruditas.

Es sabido cuánto le gustaba a Paul Bourget hojear, en el *Repertoire* de *La comedia humana*, ese «¿quién es quién?» de las figuras de Balzac[58]. Su afición es considerada hoy precisamente como credencial de un auténtico balzacista; pero de todas maneras es signo de la comprensión de la naturaleza de *La comedia humana* como ligada a la vida real, sólo

en parte concebida según la estética, y sólo en parte operante según ella. Balzac representa un momento huidizo de la evolución artística que va de lo artístico de la literatura clásica y romántica al esteticismo de Flaubert y Baudelaire; es la hora breve de un arte dedicado por completo a los problemas de la vida del momento. No hay en el siglo XIX un escritor que esté más lejos que Balzac de *l'art pour l'art* ni haya tenido menos que ver con el purismo estético. Nunca se disfrutarán las obras de Balzac tranquilamente y con plena conciencia si uno no se aviene de antemano con el hecho de que son una mezcla desequilibrada y en parte cruda que apenas si tienen nada que ver con los principios clásicos del «nada más y nada menos» y la traslación de los datos de la realidad a un mismo plano. La obra de arte como conjunto es siempre una ficción; incluso las creaciones más completas del arte están llenas de elementos caóticos y dispares, pero las obras de Balzac son simplemente el ejemplo clásico de la evasión de los mandamientos de todas las reglas estéticas. Si se toman como patrón las obras clásicas, se encontrarán en ellas las transgresiones más flagrantes de los mandamientos más liberales del arte. Aun estando bajo su hechizo, cuando arden todavía en el alma las furias autodestructivas de sus figuras, la tormenta de las escenas y las terribles palabras de sus rebeldes y desesperados, hay que admitir que en estas obras está «equivocado» casi todo lo racionalmente analizable. Hay que admitir que Balzac no puede ni componer ni desarrollar limpiamente una acción, que con frecuencia sus caracteres están compuestos tan borrosamente y son tan heterogéneos como sus ambientes y escenarios, que su naturalismo no es sólo incompleto, sino también incorrecto, que su psicología a veces no sólo es inverosímil, sino también torpe y sumaria. Y, sobre todo, no debe ocultarse que junto a estas deficiencias hay también atroces faltas de gusto; que nuestro autor carece de toda autocrítica y que para él cualquier medio es bueno para sorprender y subyugar al lector; que ya no posee nada de la cultura del siglo XVIII, de su discreción, de su carácter accesorio, elegante y frívolo; que su gusto está a la altura del público de la novela de folletín, y por cierto de la peor; que para él nada resulta demasiado recargado, exagerado ni amanerado; que es incapaz de expresar sin énfasis y sin superlativos cualquier cosa que le afecte cordialmente; que tiene la boca siempre llena, que es fanfarrón y mareante, que es tan charlatán aborrecible cuando quiere darse aires de erudito y filósofo, y que, como pensador, lo es más grande cuando menos lo piensa, cuando piensa y razona espontáneamente de su sentido de la vida según sus intereses personales y su situación histórica.

Pero lo que causa un efecto más desastroso es la falta de gusto de su estilo: su confuso torrente de palabras, su burda solemnidad, sus metáforas afectadas y pomposas, su entusiasmo siempre ardiente y su emoción que quiere ser siempre sublime. Ni siquiera sus diálogos son impecables; también en ellos hay pasajes muertos y notas que «disuenan» como si se cantara desentonando. Es bien conocido el razonamiento con que Taine intenta explicar y justificar las peculiaridades estilísticas de Balzac. Hace notar que hay en literatura diversos modos de expresión, todos igualmente válidos, y acentúa que el autor de *La comedia humana* no se dirige precisamente al público de los salones de los siglos

XVII y XVIII, a un público sensible a las más leves indicaciones en vez de a los colores chillones y las notas estridentes, sino que, por el contrario, escribe para gente a la que impresiona la novedad, lo sensacional y lo exagerado, es decir para los lectores de la novela de folletín[59]. Este es indudablemente un ejemplo espléndido de crítica literaria sociológica; porque si muchos escritores de la generación de Balzac evitaron sus yerros estilísticos, pocos fueron tan íntimamente ensalzados en su propio tiempo como él. ¿Pero no se debe más bien, en vez de disculpar las debilidades de Balzac, intentar explicar la contigüidad inmediata en él de lo grandioso y lo mediocre? ¿Y no se debe aducir, sobre todo como explicación sociológica, que las peculiaridades de su estilo se deben principalmente a que él era un plebeyo y constituía la expresión intelectual de la nueva burguesía, relativamente inculta pero extraordinariamente activa y eficaz?

Se ha señalado repetidamente que Balzac pinta en sus obras mucho más el retrato de la generación siguiente que el de la suya propia, y que sus *nouveaux riches* y sus *parvenus*, sus especuladores y sus vividores, sus artistas y sus *cocottes* son más característicos del Segundo Imperio que de la Monarquía de Julio. Aquí, efectivamente, parece que la vida ha imitado al arte. Balzac es uno de los profetas literarios en los que la visión era más fuerte que la observación. «Profeta» y «visionario» son naturalmente sólo simples palabras de perplejidad que disimulan nuestra desorientación ante un arte cuyo mágico efecto parece crecer con cada deficiencia. Pero ¿qué otra cosa puede decirse si no de una obra como, por ejemplo, *Chef d'oeuvre inconnu*, que combina la más profunda penetración en el sentido de la vida y del presente con una increíble ingenuidad? Frenhofer, se dice en ella, es el discípulo más grande de Mabuse, el único al que el maestro ha transmitido su arte de infundir la vida en las figuras pintadas. Trabaja hace diez años en una obra, el retrato de una mujer, en la que lucha por lograr el objetivo más alto de todo arte: por el secreto de Pigmalión. Se siente cada día más cerca de la meta: sin embargo, siempre hay algo invencible, insoluble e inasequible. Cree que es la realidad la que lo retiene, que no ha encontrado todavía el modelo justo. Entonces Poussin, en su entusiasmo por el arte, le lleva un día a su amante, que se supone que tiene el cuerpo más perfecto que se ha pintado nunca. Frenhofer se arrebata ante la belleza de la muchacha. Sin embargo, sus ojos resbalan por el joven cuerpo y retornan al cuadro inacabado e inacabable. La realidad ya no lo retiene, ha matado la vida dentro de sí. Pero el cuadro, la obra de su vida, que él, más celoso que Poussin de su amante, no ha querido hasta ahora revelar a ojos extraños, el cuadro no contiene más que un incomprensible barullo de confusas líneas y manchas que él ha pintado y amontonado unas sobre otras en el curso de los años, y bajo las cuales sólo son discernibles las formas de unas piernas perfectamente modeladas. Balzac previo el destino del arte del pasado siglo y lo describió artísticamente de manera insuperable. Conoció las consecuencias de su extrañamiento de la vida y del público, y comprendió mejor que el más erudito y el más genial de sus contemporáneos el esteticismo, el nihilismo, el peligro de autodestrucción que lo amenazaba y que en el Segundo Imperio había de convertirse en una terrible realidad.

2

EL SEGUNDO IMPERIO

Los románticos eran conscientes por completo de la pérdida de prestigio que el escritor había sufrido desde la Revolución, y buscaban refugio contra el público hostil en el individualismo. Su sentimiento de desarraigo se manifestaba en un exasperado ánimo de lucha; sin embargo, no consideraban desesperada ni mucho menos su lucha contra la sociedad. Los escritores de la generación de 1830 fueron los primeros en perder la acometividad de sus predecesores y comenzaron a resignarse con su aislamiento; su protesta se limitaba a acentuar la diferencia entre ellos y el público al que servían. Los escritores de la generación siguiente llegaron a tal punto en su orgullo que renunciaron a esta pública manifestación de independencia y se envolvieron en el velo de su ostentosa impersonalidad e insensibilidad. Su reserva, empero, era completamente distinta de la objetividad de los siglos XVII y XVIII. Los escritores de la época clásica querían distraer a sus lectores, instruirlos o conversar con ellos sobre determinados problemas de la vida. Desde el romanticismo, por el contrario, la literatura pasa, de ser una distracción o una charla entre autor y público, a ser una autorrevelación y una autoglorificación del autor. Por consiguiente, cuando Flaubert y los parnasianos intentan disimular sus sentimientos personales, su reserva no significa en modo alguno un regreso al espíritu de la literatura prerromántica, antes bien representa la forma más vanidosa y arrogante del individualismo, un individualismo al que ni siquiera le parece que merezca la pena descubrirse.

1848 y sus consecuencias alejaron totalmente del público a los verdaderos artistas. También ahora, como en 1789 y en 1830, a la Revolución siguió un período de la máxima actividad y productividad intelectual, y finalizó, como las revoluciones anteriores, con la derrota definitiva de la democracia y de la libertad intelectual. La victoria de la reacción estuvo acompañada de una increíble pérdida de nivel en el pensamiento y de un embrutecimiento absoluto del gusto. La conspiración de la burguesía contra la Revolución, al calificar de alta traición la lucha de clases que enfrentaba en dos campos a la sociedad, pacífica en sí[60], la supresión de la libertad de prensa, la creación de la nueva burocracia como el sostén más seguro del régimen y el establecimiento del Estado policíaco como el juez más competente en todas las cuestiones de moral y de gusto, produjeron en la cultura de Francia una fisura como no había conocido ninguna otra época. Este fue, pues, el principio de aquella contradicción entre mojigatería y rebeldía que hoy todavía sigue sin resolver y aquella oposición del Estado que convirtió a una parte de la intelectualidad en elemento de desmoralización.

El socialismo cayó sin resistencia, víctima del «orden» restaurado. En los diez primeros años que siguen al golpe de Estado no hay en Francia ningún movimiento obrero

digno de mención. El proletariado está agotado, intimidado, confuso; sus uniones han sido disueltas, sus dirigentes, recluidos, expulsados o reducidos al silencio[61]. Las elecciones de 1863, que traen consigo un considerable aumento de la oposición, anuncian los primeros signos de un cambio. Los trabajadores se agrupan de nuevo en asociaciones, las huelgas se multiplican y Napoleón III se ve obligado a hacer constantemente nuevas concesiones. Sin embargo, el socialismo no hubiera alcanzado sus objetivos en mucho tiempo si no hubiera encontrado una ayuda involuntaria en la alta burguesía liberal, que veía en el cesarismo de Napoleón un peligro para su propio poder. En estas íntimas contradicciones del régimen está la explicación del desarrollo político después de 1860, de la caída del gobierno autoritario y de la decadencia del Imperio[62]. El dominio de Napoleón III se apoyaba en el capital financiero y en la gran industria; el ejército era muy útil en la lucha contra el proletariado, pero contra la burguesía era tanto más inútil cuanto que sólo podía existir gracias al favor de esta clase. El Segundo Imperio es inconcebible sin el auge económico con el que coincidió. Su fuerza y su justificación estaban en la riqueza de sus ciudadanos, en los nuevos descubrimientos técnicos, en la construcción de ferrocarriles y vías fluviales, en la ampliación y aceleración del tráfico de mercancías y en la difusión y creciente flexibilidad del sistema de créditos. Durante la Monarquía de Julio era todavía la política la que atraía a los jóvenes talentos en su mayoría; ahora es la economía la que absorbe a los mejores hombres. Francia se vuelve capitalista no sólo en las circunstancias latentes, sino también en las formas manifiestas de su cultura. Es verdad que el capitalismo y el industialismo se mueven por caminos conocidos hace tiempo, pero es ahora cuando por vez primera ejercen su influencia en todos los ámbitos, y la vida diaria de los hombres, su vivienda, sus medios de transporte, sus técnicas de iluminación, su alimentación y su vestido experimentan desde 1850 modificaciones más radicales que en todos los siglos anteriores desde el comienzo de la moderna civilización urbana. La demanda de artículos de lujo y, sobre todo, el afán de diversiones son incomparablemente más grandes y más generales que nunca.

El burgués se vuelve vanidoso, exigente, arrogante y cree poder hacer olvidar, con meras formalidades externas, la modestia de su origen y la promiscuidad de la nueva sociedad de moda, en la que el *demi-monde*, las actrices y los forasteros desempeñan un papel inaudito hasta entonces. La disolución del *ancien régime* entra en su estadio final, y, con la desaparición de los últimos representantes de la antigua buena sociedad, la cultura francesa sufre una crisis más grave que cuando padeció su primera conmoción. En arte, sobre todo en arquitectura y en decoración de interiores, nunca había imperado tanto el mal gusto como ahora. Para los nuevos adinerados, que son lo bastante ricos como para querer brillar, pero no lo bastante antiguos como para brillar sin ostentación, no hay nada demasiado caro ni pomposo. No hacen distinción alguna en los medios, en la aplicación de materiales verdaderos ni falsos, ni en los estilos, que acoplan y mezclan. Renacimiento y Barroco son para ellos sólo un medio para un fin, como mármol y ónix, terciopelo y seda, espejo y cristal. Imitan los palacios romanos y los castillos del Loira, los atrios

pompeyanos y los salones barrocos, el mobiliario de los ebanistas Luis XV y las tapicerías de las manufacturas Luis XVI. París adquiere un nuevo esplendor, un nuevo aspecto cosmopolita. Pero su grandeza es con frecuencia sólo aparente; el material pretencioso es frecuentemente sólo un sucedáneo; el mármol, sólo escayola; la piedra, sólo mortero. Las magníficas fachadas son sólo imitadas; la rica decoración es inorgánica y amorfa. En la arquitectura hay una nota de falsedad que corresponde al carácter de *parvenue* de la sociedad dominante. París se convierte otra vez en capital de Europa, pero no en centro del arte y la cultura, como antes, sino en metrópoli del placer, en ciudad de la ópera, de la opereta, del baile, de los bulevares, los restaurantes, los grandes almacenes, las exposiciones mundiales y los placeres corrientes y baratos.

El Segundo Imperio es el período clásico del eclecticismo, un período sin estilo propio en arquitectura y artes industriales, y sin unidad estilística en pintura. Surgen nuevos teatros, hoteles, palacios para alquilar, cuarteles, almacenes, mercados; surgen avenidas y paseos de circunvalación. París es casi reconstruido por Haussmann. Sin embargo, todo esto, si se excluyen el principio de espaciosidad y el comienzo de la construcción con hierro, da la impresión de carecer de toda idea original arquitectónica. Naturalmente, también en épocas precedentes existieron distintos estilos simultáneos que rivalizaban, y también la discrepancia entre un estilo históricamente importante, que no correspondía al gusto de las clases preponderantes, y otro de menos valor, insignificante históricamente pero popular, era un fenómeno bien conocido hacía tiempo. Sin embargo, nunca encontraron las tendencias artísticamente importantes tan escaso eco en los contemporáneos como ahora; y en ninguna otra época percibimos tan agudamente como en ésta que toda historia de arte y literatura que hable sólo de los fenómenos de valor estético y de la importancia histórica da una imagen incompleta de la auténtica vida artística del período; en otras palabras, que la historia de las tendencias progresistas orientadas al futuro, y la de las tendencias predominantes en virtud de su éxito y su influencia momentáneos, se refieren a dos series de hechos completamente divergentes. Un Octave Feuillet o un Paul Baudry, que en nuestros libros de texto ocupan diez lineas, alcanzan en la conciencia del público contemporáneo incomparablemente más espacio que Flaubert o Courbet, a los que nosotros dedicamos muchas páginas. La vida artística del Segundo Imperio está dominada por una producción fácil y placentera, destinada a la cómoda y mentalmente perezosa burguesía. La burguesía, que hace surgir la pretenciosa arquitectura de la época, basada en los modelos más grandiosos, pero habitualmente vacía e inorgánica, y que llena sus viviendas con los artículos seudohistóricos más caros, pero completamente superfluos con frecuencia, fomenta una pintura que no es otra cosa que una agradable decoración para las paredes, una literatura que no es más que una diversión apacible, una música que es fácil e insinuante, y un drama que celebra su triunfo con los trucos de la *pièce bien faite*. El gusto malo, incierto y fácil de contentar se pone de moda, y el arte verdadero se convierte en posesión de una pequeña capa de conocedores, que no está en condiciones de ofrecer a los artistas una compensación adecuada a sus obras.

El naturalismo, que contiene en germen toda la evolución posterior y puede reclamar como suyas las creaciones artísticas más importantes del siglo, es el arte de la oposición, es decir el estilo de una reducida minoría tanto entre los artistas como entre el público. Es objeto de un ataque concentrado por parte de la Academia, de la Universidad y de la crítica; en suma, de todos los círculos oficiales e influyentes. Y la hostilidad se agudiza tan pronto como los objetivos y principios del movimiento se hacen más precisos, y el llamado «realismo» se desarrolla convirtiéndose en el «naturalismo». Semejante separación de ambas fases, cuyas fronteras en realidad son borrosas, demuestra ser inútil por completo desde un punto de vista práctico, cuando no justamente desconcertante. De cualquier manera, es más conveniente denominar naturalismo a la totalidad del movimiento artístico en cuestión y reservar el concepto de realismo para la filosofía opuesta al romanticismo y a su idealismo. El naturalismo como estilo artístico y el realismo como actitud filosófica son completamente inequívocos, mientras que la distinción entre un naturalismo y un realismo en el arte no hace más que complicar la cuestión y colocarnos ante un falso problema. Por otra parte, con el concepto de «realismo» queda mucho más acentuada la oposición al romanticismo. De lo contrario, tanto el hecho de que estemos tratando aquí de la continuación directa de la intención artística del romanticismo, como la circunstancia de que el naturalismo represente mucho más una lucha constante contra el espíritu del romanticismo que un triunfo sobre él, quedarían desatendidos. El naturalismo es un romanticismo con convencionalismos nuevos y con nuevas premisas, más o menos arbitrarias, de la verosimilitud. La diferencia más importante entre naturalismo y romanticismo está en el cientificismo de la nueva tendencia, en la aplicación de los principios de las ciencias exactas a la descripción artística de la realidad. El predominio del arte naturalista en la segunda mitad del siglo XIX es enteramente sólo un síntoma del triunfo de la concepción del mundo propia de las ciencias naturales y del pensamiento racionalista y tecnológico sobre el espíritu del idealismo y del tradicionalismo.

El naturalismo hace derivar casi todos sus criterios de probabilidad del empirismo de las ciencias naturales. Fundamenta su criterio de la verdad psicológica en el principio de causalidad; el desarrollo correcto de la acción, en la eliminación de la casualidad y el milagro; su descripción del ambiente, en el pensamiento de que todo fenómeno natural tiene lugar dentro de una serie infinita de condiciones y motivos; su utilización de pormenores característicos, en el método de observación propio de las ciencias naturales, que no descuidan ninguna circunstancia por nimia que sea, y su evitación de la forma pura y definida, en la inconclusión inevitable de la investigación científica. Pero la fuente principal de la doctrina naturalista es la experiencia política de la generación de 1848: el fracaso de la Revolución, la represión de la insurrección de junio y la subida al poder de Luis Napoleón. La desilusión de los demócratas y el desengaño general que estos acontecimientos provocan encuentran su expresión perfecta en la filosofía objetiva, realista y estrictamente empírica de las ciencias naturales. Después del fracaso de todos

los ideales, de todas las utopías, la tendencia general es atenerse a los hechos y nada más que a los hechos. El origen político del naturalismo explica sobre todo sus rasgos antirrománticos y morales: la renuncia a la fuga de la realidad y la exigencia de esa actitud absoluta en la descripción de los hechos; el deseo de impersonalidad e insensibilidad como garantías de la objetividad y la solidaridad social; el activismo como actitud que quiere no sólo conocer y describir la realidad, sino modificarla; la modernidad, que se atiene al presente como único objeto importante; la tendencia popular, finalmente, tanto en la elección de temas como en la de público. La frase de Champfleury, «le public du livre à vingt sous, c’est le vrai public»[63], muestra en qué dirección ha influido la revolución de 1848 en la literatura y cuán distinto es el nuevo concepto de lo popular del de los antiguos folletinistas. Éstos escribían para las amplias masas porque querían escribir para todos, mientras que los naturalistas, es decir Champfleury y su círculo, quieren escribir sobre todo para las masas. Sin embargo, hay dos tendencias diferentes en la literatura naturalista: el naturalismo de los escritores que provienen de la bohemia, los Champfleury, Duranty y Murger, y el naturalismo de los «rentistas», los Flaubert y los Goncourt[64]. Los dos campos se enfrentan con hostilidad total. A la bohemia le resulta odioso todo tradicionalismo, mientras que a Flaubert y sus amigos, por el contrario, les parece sospechoso todo escritor que pretenda el favor popular.

El naturalismo comienza como un movimiento del proletariado artístico. Su primer maestro es Courbet, un hombre del pueblo, que carece de todo sentido para la respetabilidad burguesa. Después de que la vieja bohemia se ha disuelto y que sus miembros se han convertido en favoritos de la burguesía romanticista o bien ocupan buenas posiciones burguesas, se constituye en torno a Courbet un nuevo círculo, un segundo *cénacle* de la bohemia. El pintor de *El picapedrero* y de *Entierro en Ornans* debe su posición de guía principalmente a cualidades humanas y no artísticas, sobre todo a su origen, a la circunstancia de que describe la vida del pueblo y de que se dirige con su arte al pueblo, o, al menos, a los sectores más amplios del público, a que lleva la existencia insegura y libre del proletariado artístico, desprecia al burgués y los ideales burgueses, es un revolucionario y un demócrata convencido, un perseguido y un despreciado. La teoría naturalista surge precisamente como defensa de su arte contra la crítica tradicionalista. Champfleury explica en ocasión de la exposición de *Entierro de Ornans* (1850): «De ahora en adelante los críticos han de decidirse por o contra el *realismo*.» Con esto se ha dicho la palabra definitiva[65]. Intrínsecamente, ni en el concepto ni en la práctica es nuevo este arte, aunque nunca tal vez se había representado la vida diaria con tal brutalidad. Pero es nueva su tendencia política, el mensaje social que contiene, la representación del pueblo sin condescendencia alguna, sin rasgos altaneros y sin interés folklórico. Pero, por lo que tiene también de nueva esta actitud social y por lo mucho que se habla en el círculo de Courbet de fin humanitario y de la tarea política del arte, la bohemia es y sigue siendo una heredera del romanticismo estetizante. Ella, con frecuencia, adscribe incluso al arte una significación que no poseyó ni siquiera en las teorías más exaltadas de los románticos,

convirtiendo en profeta a un pintor confusamente charlatán y en acontecimiento histórico la exposición de un cuadro invendible.

Pero la pasión que llena a Courbet y sus seguidores es fundamentalmente un sentimiento político; su confianza en sí mismos arranca del convencimiento de que son los adelantados de la verdad y los precursores del futuro. Champfleury afirma que el realismo no es otra cosa que la tendencia artística que corresponde a la democracia, y los Goncourt identifican simplemente la bohemia con el socialismo en la literatura. Realismo y rebelión política son a los ojos de Proudhon y Courbet sólo expresiones diferentes de la misma actitud, y no ven entre verdad social y artística ninguna diferencia esencial. Courbet dice en una carta en 1851: «Yo soy no sólo socialista, sino también demócrata y republicano, partidario de la revolución, en una palabra, y, sobre todo, un realista, es decir un amigo sincero de la auténtica verdad»[66]. Y Zola no hace otra cosa que continuar la idea de Courbet cuando acentúa: «La République sera naturalisre ou elle ne sera pas»[67]. En la repulsa del naturalismo no se expresa otra cosa que el instinto de conservación de las clases dominantes, su sentimiento totalmente cierto de que todo arte que represente la vida imparcial y crudamente es en sí un hecho revolucionario. En relación con este peligro, el conservadurismo tiene ideas más claras que la misma oposición[68]. Gustave Planche dice francamente en la *Revue des Deux Mondes* que la oposición al naturalismo es una profesión de fe en el orden existente y que, con su repulsa, se rechazan al mismo tiempo el materialismo y la democracia de la época[69].

La crítica conservadora de la década de 1850 aduce contra el naturalismo todos los argumentos conocidos, y trata de embozar con objeciones estéticas los prejuicios políticos y sociales que determinan su actitud antinaturalista. El naturalismo, dice, carece de todo idealismo y de toda moral, se goza en lo feo y lo vulgar, en lo morboso y lo obsceno, y representa una imitación servil e indiscriminada de la realidad. Pero lo que molesta a los críticos conservadores, naturalmente, no es el grado, sino el objeto de la imitación. Saben demasiado bien que Courbet, con la destrucción de la χαλοχάγαθία clásico-romántica y la abolición del antiguo ideal de belleza, que se ha mantenido casi inalterable hasta 1850 aproximadamente, a pesar de las revoluciones y de las reestratificaciones de la sociedad, lucha por un nuevo tipo humano y por un nuevo orden social. Sienten que la fealdad de sus campesinos y trabajadores y la corpulencia y la vulgaridad de sus mujeres de la clase media son una protesta contra la sociedad existente, y que su «desprecio del idealismo» y su «revolcarse en el fango» son parte de las armas revolucionarias del naturalismo. Millet pinta la apoteosis del trabajo corporal y convierte al campesino en héroe de una nueva epopeya, y Daumier describe la obstinación y la torpeza del burgués mantenedor del Estado, se mofa de su política, de su justicia, de sus diversiones, y descubre toda la farsa fantasmal que se esconde detrás de la respetabilidad burguesa. Es evidente que la elección de motivo no está condicionada tanto por consideraciones artísticas como políticas.

Incluso la pintura de paisaje se convierte en una manifestación contra la cultura de la

sociedad dominante. Es cierto que el paisaje moderno había surgido desde el primer momento como contraposición a la vida de las ciudades industriales, pero la pintura paisajista romántica representaba todavía un mundo autónomo, el cuadro de una existencia irreal e ideal que en modo alguno podía poner en relación directa con la vida actual y cotidiana. Este mundo era tan distinto del escenario de la vida real contemporánea que podía ser concebido ciertamente como su antítesis, pero difícilmente como una protesta contra ella. El *paysage intime* de la pintura moderna, por el contrario, describe un ambiente que, en su tranquilidad e intimidad, es diferente por completo de la ciudad, pero que, sin embargo, está tan cercano a ella por su carácter sencillo, antirromántico y cotidiano que se imprime por sí misma la comparación entre ambos. Las románticas cumbres y los tranquilos lagos, e, incluso, los bosques y los cielos de Constable, tenían algo de fabuloso y mítico en sí, mientras que los claros en el bosque y las manchas de boscaje de los pintores de Barbizon dan la impresión de tan naturales e íntimos, parecen tan fáciles de alcanzar y poseer que los modernos hombres de ciudad han de sentirlos siempre como un aviso y un reproche. En la elección de estos motivos triviales e «impoéticos» se expresa el mismo espíritu democrático que en la elección de tipos de Courbet, Millet y Daumier, con la única diferencia de que los paisajistas parecen decir: la naturaleza es siempre y en todas partes bella, no se necesitan motivos «ideales» para hacer justicia a su belleza, y, en cambio, los pintores de figuras quieren probar que el hombre es feo y deplorable, tanto si oprime a otros como si es oprimido. Sin embargo, el paisaje naturalista, a pesar de su sinceridad y su sencillez, se vuelve pronto convencional, como le ocurrió al romántico. Los románticos pintaban la poesía del bosque sagrado, mientras que los naturalistas pintan la prosa de la vida rural, los claros con el ganado que pasta, el río con la balsa y el prado con el henil. El progreso ahora está, como tan frecuentemente en la historia del arte, más en la renovación que en la disminución de los motivos existentes. Las modificaciones más radicales proceden del principio de la pintura a pleno aire —que, por lo demás, no se puso en práctica de una vez y casi nunca de manera consecuente—, y habitualmente se limitaron a dar la impresión de que la pintura había surgido al aire libre. También esta idea técnica, aparte de sus elementos obviamente científicos, tenía un contenido político y moral y parecía querer decir: ¡Fuera, al aire libre; fuera, a la luz de la verdad!

El carácter social del nuevo arte se manifiesta también en la tendencia a una unión más estrecha entre los pintores, en su aspiración a fundar colonias de artistas y en adaptarse unos a otros en su modo de vida. La Escuela de Fontainebleau, que incluso no es una escuela ni una camarilla, sino un grupo incoherente cuyos miembros recorren su propio camino y están unidos sólo por la seriedad de sus propósitos, representa ya el espíritu colectivo de la nueva época. Y las posteriores confraternidades de artistas, las colonias, los esfuerzos comunes en pro de reformas y los grupos de vanguardia del siglo XIX, expresan todos la misma tendencia a la cooperación y a la coalición. La conciencia de estar haciendo época, y el conocimiento del sentido y las exigencias de la hora, que vinieron al

mundo con el romanticismo, dominan ahora por completo la mente de los artistas. La expresión de Courbet «Faire de l’art vivant», y el supuesto lema de Daumier «Il faut être de son temps» expresan lo mismo, es decir el deseo de romper el aislamiento de los románticos y redimir a los artistas de su individualismo. La introducción de la litografía como forma de expresión artística es igualmente un síntoma de esta aspiración social. Ella corresponde no sólo a aquella democratización del disfrute del arte que en la literatura se realizó por medio de la novela de folletín, sino que significa el triunfo de lo popular y del periodismo en un nivel incomparablemente más alto. El periodismo pictórico de Daumier señala el punto artístico culminante de su tiempo, mientras que las novelas folletinescas de Balzac significan, por el contrario, un descenso de su propio nivel sin ninguna mejora de la novela de folletín.

¿Pero era realmente el mundo contemporáneo, o, si no toda, al menos la parte más importante y mayor del público de arte contemporáneo, lo que representaban los naturalistas? No era, desde luego, la mayoría de la gente que encargaba, compraba o criticaba públicamente los cuadros, que dirigía las academias de arte y tenía que decidir sobre las obras que habían de exponerse. La concepción artística de esta gente era en general incluso bastante liberal, pero su tolerancia, sin embargo, cesaba ante el naturalismo. Les gustaba y exigían el idealismo académico de Ingres y su escuela, la pintura anecdótica romántica de Decamps y Meissonier, el arte retratista elegante de Winterhalter y Dubufe, la pintura histórica seudobarroca de Couture y Boulanger, las decoraciones mitológico-alegóricas de Bourguereau y Baudry[70], es decir la forma grandiosa y ostentosa, pero vacía, en todas sus manifestaciones. Para las creaciones de la pintura naturalista no tenían, en cambio, sitio ni en sus viviendas llenas de muebles y cortinajes ni en sus salones solemnes, construidos en cualquiera de los estilos históricos de moda. El arte moderno se quedó sin hogar y comenzó a perder toda función práctica. La misma distancia que existía entre la pintura naturalista y la elegante «decoración mural» de la época separaba también la literatura de creación y la de distracción, la música seria y la música ligera. Y tan desprovistas de función como la pintura progresista estaban también la literatura o la música que no servían a fines de distracción. Hasta ahora, las creaciones más valiosas y más serias de la literatura, como las novelas de Prévost, Voltaire, Rousseau y Balzac, constituían la lectura de sectores relativamente amplios, algunos de los cuales eran indiferentes a la literatura en cuanto que tal. El doble papel de la literatura como arte y como distracción, y la satisfacción de las exigencias de círculos de diferente educación con las mismas obras, cesan ahora, sin embargo. Los productos literarios de más valor artístico apenas si cuentan ya como lectura de distracción, y para la generalidad del público lector carecen de atractivo, a menos que, por cualquier motivo, atraigan hacia sí la atención del público y alcancen el éxito por haber originado un escándalo, como, por ejemplo, *Madame Bovary*, de Flaubert. Sólo un estrato muy pequeño de literatos e intelectuales mantienen la actitud debida ante tales obras. Puede, pues, también esta literatura ser calificada, lo mismo que toda la pintura progresista, de «arte de

estudio», destinado a especialistas, artistas y conocedores. El alejamiento de los artistas con respecto al presente y su renuncia a toda comunidad con el público llega a tal punto que no sólo aceptan la falta de éxito como algo completamente natural, sino que consideran el éxito como signo de inferioridad artística y descubren en la incomprensión de sus contemporáneos precisamente una condición previa para la inmortalidad.

El romanticismo contenía todavía un elemento popular, simpático a los amplios estratos, mientras que el naturalismo, por el contrario, al menos en sus creaciones más importantes, no posee nada que resulte atractivo para el público en general. Con la muerte de Balzac se cierra la época del romanticismo. Victor Hugo está todavía en la cumbre de su desarrollo artístico, pero el romanticismo como movimiento literario compacto ha dejado ya de desempeñar un papel. La renuncia de los escritores dirigentes al ideal romántico significa al mismo tiempo la ruptura completa con los círculos más influyentes del público amplio y de la crítica. El *parti de résistance*, que corresponde en literatura al partido del orden en política, se coloca del lado del romanticismo de manera más positiva que el naturalismo, a pesar de las posteriores relaciones históricas directas de éste con aquél. Es cierto que la crítica conservadora combate el espíritu de rebelión en todas sus formas, tanto románticas como naturalistas, y pone la razón por encima de toda clase de espontaneidad, pero exige de la literatura la expresión de «auténticos sentimientos» y considera «lo profundo del corazón» como el criterio del verdadero artista. Sin embargo, esta estética del sentimiento es una forma nueva, aunque no siempre clara por completo, de la antigua χαλοχάγαθία; se basa en la supuesta identidad de los elementos emocionalmente espontáneos y moralmente valiosos de la vida espiritual, y postula una mística armonía entre lo bueno y lo bello. El efecto moral del arte es su axioma más importante, y el papel educador de los artistas, su ideal supremo. El punto de vista de la burguesía en relación con el principio de «el arte por el arte» ha cambiado, sin embargo, otra vez. Después de la repulsa originaria y del reconocimiento posterior, su actitud frente al arte «puro», moralmente indiferente, se define como enteramente hostil. La rebeldía de los artistas ha sido quebrantada, y ya no hay razón para temer su intervención en las cuestiones de la vida práctica. *L’art pour l’art* es arrojado por la borda, y se reconoce de nuevo la competencia del artista como guía intelectual. Sólo por parte del naturalismo amenaza un peligro; pero desde que sus representantes se declaran en favor, si no de «el arte por el arte» como tal, al menos del tratamiento sin prejuicios ni sentimentalismo de cuestiones morales, en otras palabras, de un amoralismo artístico, la repulsa del *l’art pour l’art* se vuelve directamente contra ellos también. El gobierno incorpora al arte y a los artistas a sus sistemas de educación y corrección. Los redactores jefes y los críticos de los grandes periódicos y revistas, los Buloz, Bertin, Gustave Planche, Charles Rémusat, Arnaud de Pontmartin, Emile Montegut son sus autoridades supremas; Jules Sandeau, Octave Feuillet, Emile Augier y Dumas hijo, sus autores más respetados; la Universidad y la Academia, sus institutos de enseñanza e investigación para la higiene intelectual; el procurador general y el prefecto de policía, los guardianes de sus principios morales. Los

representantes del naturalismo tienen que luchar contra la hostilidad de la crítica hasta 1860, y contra la Universidad durante toda su vida. La Academia sigue cerrada para ellos, y nunca pueden contar con una ayuda por parte del Estado. Flaubert y los hermanos Goncourt son acusados de delitos contra la moral, y Baudelaire es incluso condenado a una multa considerable.

El proceso contra Flaubert y el éxito sensacional de *Madame Bovary* (1857) deciden la lucha en torno al naturalismo a favor de la nueva tendencia. El público se muestra interesado, y pronto la crítica también rinde las armas; solamente los más tercos y miopes permanecen en la oposición. La tendencia progresista es impuesta esta vez a la crítica por los lectores, aunque el interés del público no tiene ni mucho menos razones meramente artísticas. Sainte-Beuve, que tiene un sentido muy sutil para los cambios de moda en las tendencias intelectuales, encuentra de nuevo el camino al liberalismo de su juventud. Se adhiere al círculo de Taine, Renan, Berthelot y Flaubert, critica al gobierno y anuncia el triunfo del naturalismo. El hecho de que su conversión política ocurra al mismo tiempo que la artística es extremadamente sintomático de la situación; demuestra que el naturalismo, a pesar de su íntima contradicción entre los dos campos de bohemios y «rentistas», arraiga en el liberalismo. Ni siquiera de Flaubert, cuyas opiniones políticas son totalmente conservadoras, puede afirmarse que haya defendido un punto de vista reaccionario, antisocial y antiliberal. La oposición al sistema político del Segundo Imperio y al oportunismo de la burguesía, tal como se expresa sobre todo en *La educación sentimental*, es de todos modos más característica de su mentalidad que los libelos contra la democracia en sus cartas, frecuentemente demasiado impulsivas y llenas de contradicciones. La crítica social hostil al régimen es un rasgo común a toda la literatura naturalista, y Flaubert, Maupassant, Zola, Baudelaire y los Goncourt están completamente acordes en su disconformidad, a pesar de todas las diferencias de sus opiniones políticas respectivas[71]. El «triunfo del realismo» se repite y todos sus representantes contribuyen a destruir los fundamentos de la sociedad existente. Flaubert se lamenta repetidamente en sus cartas de la supresión de la libertad y del odio a las tradiciones de la gran Revolución[72]; es innegablemente un adversario del derecho general de sufragio y de predominio de las masas incultas[73], pero no es en modo alguno un aliado de la burguesía dominante. Sus opiniones políticas son frecuentemente descabelladas e ingenuas, pero expresan siempre un deseo honrado de ser racional y realista, y manifiestan una actitud a la que es ajena toda utopía, incluso la de los bienhechores del pueblo y de los fanáticos del progreso. Rechaza el socialismo no tanto a causa de sus elementos materialistas como de sus elementos irracionales[74]. Y para inmunizarse contra todo dogmatismo, contra toda fe ciega, contra todo vínculo, rehúsa todo activismo político y lucha contra toda tentación que pudiera inducirle a aventurarse fuera del círculo de las relaciones meramente privadas[75]. Por miedo al desengaño se convierte en un nihilista, pero se siente heredero legítimo de la Revolución y de la Ilustración y explica la decadencia intelectual por la funesta victoria de Rousseau sobre Voltaire[76].

Flaubert se aferra al racionalismo como último resto del nada romántico siglo XVIII; basta pensar en la ansiedad neurótica de nuestra época para comprender el sentido de su prevención contra las tendencias irracionales y autodestructivas del romanticismo rousseauniano. «¿De qué culpa han de responder los hombres?», pregunta a una corresponsal neurótica atormentada con alucinaciones y escrúpulos religiosos[77]. Esto nos suena como un grito de socorro y nos da la impresión de un último intento de mantener en equilibrio un mundo amenazado por todas partes. La lucha de Flaubert con el espíritu del romanticismo, el cambio constante de su actitud frente a él, en la que tiene siempre la sensación de ser un traidor, no es otra cosa que una maniobra para mantener este equilibrio. Toda su vida y toda su creación consisten en una oscilación entre dos polos, entre sus inclinaciones románticas y su autodisciplina, entre su anhelo de muerte y su voluntad de estar vivo y sano. Como consecuencia de su provincianismo, está más cerca del romanticismo, ya un poco pasado de moda, que sus compañeros de generación en París[78]; hasta después de los veinte años vive en el mundo ficticio y en la atmósfera espiritual excesivamente cálida de un joven desarraigado y ajeno al tiempo. Se refiere años después con frecuencia a aquella terrible situación, amenazado por la locura y el suicidio, en la que coincidía con sus amigos[79], y de la que sólo pudo salvarse con un inaudito esfuerzo de voluntad, con una férrea disciplina mantenida sin consideración alguna para sí mismo. Hasta la crisis que sufrió a los veintidós años es un hombre atormentado por visiones, depresiones y bruscas explosiones sentimentales, un enfermo cuya excitabilidad y sensibilidad han de conducirle a la catástrofe. Su vida en el arte y para el arte, la regularidad e intransigencia de su método de trabajo, la inhumanidad de su *l'art pour l'art* y la impersonalidad de su estilo, en una palabra, toda su teoría y su práctica del arte no son otra cosa que un desesperado esfuerzo por salvarse de una ruina segura. El esteticismo desempeña psicológicamente en él el mismo papel que ha desarrollado sociológicamente en el romanticismo: es una especie de fuga de la realidad, que se ha vuelto insoportable.

Flaubert se libera del romanticismo; lo supera en cuanto que lo representa poéticamente y pasa de ser su adorador y su víctima a ser su crítico y su analista. Coloca el mundo de los sueños románticos frente a la realidad de la vida cotidiana y se convierte en naturalista para revelar la mendacidad y la anormalidad de estas ensoñaciones extravagantes. Pero nunca se cansa de jurar que odia la seca vida cotidiana, que le resulta antipático el naturalismo de *Madame Bovary* y de *La educación sentimental*, y que le resulta infantil todo doctrinarismo. A pesar de todo esto, es el primer escritor naturalista, el primero cuyas obras dan una pintura de la realidad en armonía con la doctrina del naturalismo. Sainte-Beuve reconoce con ojo seguro las consecuencias del cambio que *Madame Bovary* representa en la historia de la literatura francesa. «Flaubert maneja la pluma como otros el escalpelo», escribe en su recensión, y caracteriza el nuevo estilo como victoria de los anatomistas y fisiólogos en el arte[80]. Zola hace derivar toda su teoría del naturalismo de las obras de Flaubert, y considera al autor de *Madame Bovary* y *La*

educación sentimental como creador de la novela moderna[81]. Flaubert significa, ante todo, comparado con las exageraciones y los violentos efectos de Balzac, la renuncia a la acción melodramática, aventurera e incluso simplemente intrigante; la preferencia por la descripción de la vida cotidiana, monótona, carente de variedad, llana; la evitación de todo extremo en el modelado de sus personajes; la ausencia de todo énfasis de lo bueno o lo malo en ellos; la renuncia a toda tesis, a toda tendencia, a toda moral, en suma, a toda intervención directa en el proceso y a toda interpretación directa de los hechos.

Pero la impersonalidad y la imparcialidad de Flaubert no proceden en modo alguno de las premisas de su naturalismo ni corresponden simplemente a la exigencia estética de que las cosas en una obra de arte deban dar la impresión de que realizan su propia vida y no las recomendaciones del autor. Su «impasibilidad» no constituye sólo una reacción contra la impertinencia de Balzac y un retorno al concepto de la obra como un microcosmos completo en sí mismo, como un sistema en el que «el autor, como Dios en el Universo, debe estar siempre presente, pero nunca visible»[82]; tampoco es simplemente la consecuencia de aquel reconocimiento tan frecuentemente repetido y confirmado por los Goncourt, por Maupassant, Gide, Valéry y otros, de que los peores poemas están hechos con los más bellos sentimientos, y de que la simpatía personal, la emoción auténtica, el estremecimiento de los nervios y las lágrimas en los ojos no sirven más que para perjudicar la agudeza de la visión del artista. No, la impasibilidad de Flaubert no es sólo un principio de técnica artística, sino que contiene más bien una nueva idea y una nueva moral del artista. Su «nous sommes faits pour le dire, et non pour l'avoir» es la formulación más extrema y desconsiderada de aquella renuncia a la vida de la que procede el romanticismo como arte y filosofía, pero, de acuerdo con la ambigüedad de sentimientos de Flaubert, es al mismo tiempo la renuncia más terminante posible al romanticismo. Porque cuando Flaubert exclama que la literatura no es «la escoria del corazón», quiere preservar tanto la pureza del corazón como la de la literatura.

Del conocimiento de que la índole confusa, exaltada y romántica de su juventud estuvo a punto de aniquilarle como artista y como ser humano, deriva Flaubert un nuevo orden de vida y una nueva estética. «Hay niños —escribe en 1852— en los que la música causa una impresión desfavorable; tienen grandes disposiciones, retienen una melodía después de haberla oído sólo una vez, se excitan cuando oyen sonar un piano, sienten palpitaciones, enflaquecen, se vuelven pálidos, enferman, y sus pobres nervios se estremecen martirizados como los de los perros cuando oyen música. En vano buscaremos a los Mozart del futuro entre tales niños. El talento en ellos ha cambiado de lugar, la idea ha ido a alojarse en la carne, donde es estéril y donde destruye también a la misma carne…»[83]. Flaubert no se figuraba cuán romántica era su separación de «idea» y «carne» y su renuncia a la vida en favor del arte, y nunca supo conocer que la auténtica y nada romántica solución de su problema sólo podía ofrecérsela la vida misma. A pesar de todo esto, su propio intento de buscar una solución es una de las grandes actitudes simbólicas del hombre occidental; representa la última forma relevante del sentimiento

romántico de la vida, la forma en que éste se anula a sí mismo y en que la intelectualidad burguesa adquiere conciencia de su incapacidad para dominar la vida y hacer del arte un instrumento vital. El autodescrédito de la burguesía, como Brunetière ha señalado, pertenece a la esencia de la actitud burguesa ante la vida[84], pero esta autocrítica y esta autonegación no se convierten hasta los tiempos de Flaubert en un factor cultural decisivo. La burguesía de la Monarquía de Julio creía todavía en sí misma y en la misión de su arte.

La crítica que Flaubert hace del romanticismo, su aborrecimiento contra el exhibicionismo y la prostitución que los románticos realizan de sus experiencias más personales y sus sentimientos más íntimos, recuerdan la aversión de Voltaire al exhibicionismo y al crudo naturalismo de Rousseau. Pero Voltaire estaba todavía totalmente incontaminado por el romanticismo y no tenía que luchar consigo mismo al tiempo que luchaba contra Rousseau; su aburguesamiento estaba exento de problemas y no estaba expuesto a peligro alguno. Flaubert, por el contrario, está lleno de contradicciones, y su relación antitética con el romanticismo corresponde a una relación igualmente antitética con la burguesía. Su odio a la burguesía, como se ha señalado con frecuencia, es la fuente de su inspiración y el origen de su naturalismo. En su manía persecutoria, permite que el principio burgués se vuelva una sustancia metafísica, una especie de «cosa en sí» impenetrable e inagotable. «El burgués es para mí algo indefinible», escribe a un amigo. En esta frase puede notarse, junto a la idea de lo indefinido, también la de lo infinito. El descubrimiento de que la burguesía se ha vuelto romántica e incluso hasta cierto punto se ha convertido en el elemento social romántico por excelencia, de que los versos de los románticos por nadie son declamados con tanto sentimiento y tanta emoción como por la burguesía, y de que las Emma Bovary son las últimas representantes del ideal romántico, ha contribuido mucho a apartar a Flaubert de su romanticismo. Pero Flaubert mismo es un burgués en lo más profundo de su ser, y él lo sabe. «Renuncio a ser clasificado como literato —explica—; soy simplemente un burgués que vive retirado en el campo y que se ocupa de la literatura»[85]. Durante el tiempo en que está procesado a causa de su novela y prepara su defensa, escribe a su hermano: «En el ministerio del Interior deben saber que nosotros somos en Ruán lo que se llama una *familia*, y que tenemos profundas raíces en la región.» Pero el carácter burgués de Flaubert se manifiesta sobre todo en su método y su disciplina de trabajo y en su oposición al desorden del sistema de creación llamado «genial». Cita las palabras de Goethe sobre la «exigencia del día» y se impone el deber de ejercer la práctica de escritor como un oficio regular y burgués, independientemente de su gana y su desgana, de su inspiración y su humor. Su lucha monomaníaca por la forma perfecta y su esteticismo objetivo tienen su origen en esta concepción burguesa y artesana de la creación literaria.

El *l'art pour l'art*, como es sabido, corresponde sólo en parte al sentimiento romántico, alejado de la sociedad y de la vida práctica; en cierto aspecto es precisamente la expresión de una actitud totalmente burguesa y artesana, concentrada totalmente en la obra y en el trabajo que se está realizando[86]. La repulsa de Flaubert contra el

romanticismo está estrechamente ligada con su aversión por el artista como tipo y con su oposición contra los soñadores e idealistas irresponsables. Combate en el artista y en el romántico la encarnación de una forma de vida por la que se siente amenazado en toda su existencia moral. Odia al burgués, pero odia más todavía al vagabundo. Sabe que en toda actividad artística hay un elemento destructivo, una fuerza desintegradora y hostil a la sociedad; sabe que el modo de vida artístico tiende a la anarquía y al caos, y que la creación artística, como consecuencia de sus elementos irracionales, tiende a desprenderse de toda disciplina y de todo orden, de toda perseverancia y de toda continuidad. Esto —que ya sintió Goethe[87], y Thomas Mann convierte en problema central de su psicología de la forma de vida artística—, la tendencia del artista a lo patológico y lo criminal, su impúdico exhibicionismo y su indignante manera de caer en la farsa, en una palabra, toda la existencia de histrión y vagabundo que lleva, deben de haber turbado y deprimido a Flaubert. El ascetismo que se impone a sí mismo, su aplicación artesana, su retiro monacal detrás de su obra, deben en última instancia dar testimonio sólo de su seriedad, de su respetabilidad burguesa y de su lealtad, y demostrar que no tiene nada que ver con el «chaleco rojo» de Gautier. El proletariado artístico se ha convertido en un hecho social que no puede ser olvidado en lo sucesivo; la burguesía lo siente como un peligro revolucionario y los escritores burgueses se sienten tan solidarios con ella frente a este peligro como más tarde frente a la *Commune*, que despierta en ellos todos sus instintos burgueses reprimidos.

Una doctrina como el esteticismo de Flaubert no es, sin embargo, una solución unívoca y definitiva, sino una fuerza dialéctica que modifica su dirección y pone en cuestión su propia validez. Flaubert busca en el arte tranquilidad y protección contra el ímpetu romántico de su juventud; pero, en el cumplimiento de esta función, él mismo asume proporciones fantásticas y demoníaca figura. Se convierte no sólo en un sustitutivo de todo lo que pueda dar satisfacción y complacencia al alma, sino en principio de la vida misma. Sólo en el arte parece haber alguna estabilidad, un punto fijo en la corriente de consunción y evanescencia, de corrupción y disolución. La entrega de la vida al arte adquiere ahora un carácter místico y religioso; no es un mero servicio más, o una mera ofrenda, sino una contemplación en éxtasis del único Ser real, una absorción radical y abnegada en la Idea. «L'art, la seule chose vraie et bonne de la vie», escribe Flaubert al principio de su carrera[88]; y al final de ella escribe: «L'homme n'est rien, l'oeuvre tout»[89]. La doctrina de *l'art pour l'art* como glorificación de la maestría técnica, en contraste con el diletantismo romántico, expresaba originariamente el deseo de adaptarse a un orden social firme; pero el esteticismo al que llega Flaubert al final representa, por el contrario, un nihilismo antisocial y hostil a la vida, una fuga de todo lo que se relaciona con la vida práctica y con los hombres normales de carne y hueso; es la expresión del supremo desprecio y la suprema negación del mundo. «La vida es tan horrible —gime Flaubert— que sólo se la puede soportar evitándola. Y esto puede hacerse viviendo en el mundo del arte»[90]. El «nous sommes faits pour le dire, et non pour l'avoir» es un

mensaje cruel, es la aceptación de un sino desgraciado e inhumano. «Sólo podrás describir el vino, el amor, las mujeres, la gloria, si no eres ni bebedor, ni amante, ni esposo, ni soldado», escribe Flaubert, y añade que el artista «es una monstruosidad, algo que está fuera de la naturaleza». El romántico estaba demasiado íntimamente ligado con la vida, con el afán por la vida; era mero sentimiento y mera naturaleza. El artista Flaubert no tiene ya con la vida ninguna relación directa; no es otra cosa que un muñeco, una abstracción, algo totalmente inhumano e innatural.

El arte perdió su espontaneidad en su lucha contra el romanticismo, y se ha convertido ahora en una compensación en la lucha del artista contra sí mismo, contra su origen romántico y contra sus inclinaciones e instintos. Hasta ahora se entendía por creación artística, si no un dejarse llevar, por lo menos un dejarse guiar; ahora, toda obra da la impresión de ser un *tour de force*, una hazaña que se logra luchando contra uno mismo. Faguet observa que Flaubert escribe sus cartas en un estilo distinto por completo del de sus novelas, y que el buen estilo y el lenguaje correcto en modo alguno le son familiares y naturales[91]. Nada ilumina más claramente la distancia que existe en Flaubert entre el hombre natural y artista que esta constatación. Hay pocos escritores de cuyos métodos de trabajo sepamos tanto como del suyo, pero con toda seguridad no hay ninguno que haya escrito sus obras con tal tortura, con tales convulsiones y tan en contra de sus propios instintos como él. Su lucha constante con el lenguaje, su lucha por la palabra exacta, la única exacta, es, sin embargo, sólo un síntoma, el signo de la distancia insalvable entre la «posesión» de la vida y la «expresión» de ella. No hay ninguna «única auténtica» palabra, lo mismo que no hay una única forma auténtica; estas cosas son invenciones de los estetas, para los que se ha perdido la función vital del arte. «Prefiero reventar como un perro a apresurar ni siquiera en un instante mi frase antes de que esté madura»; así no habla un escritor que haya tenido con su obra una relación espontánea y humana. El Shakespeare de Matthew Arnold sonreiría ante semejantes escrúpulos en los Campos Elíseos. Quejas sobre la lucha diaria que aturde el corazón, la cabeza y los nervios, sobre la existencia de condenado a galeras que lleva, son el tema de las cartas de Flaubert. «Hace tres días que doy vueltas en torno a mis muebles para ver si se me ocurre algo», escribe en 1853 a Louise Colet[92]. «No puedo ya distinguir los días de la semana unos de otros… Llevo una vida absurda de demente… Esto es la nada pura y absoluta», escribe en 1858 a Ernest Feydeau[93]: «Usted no sabe lo que es estar todo el día con la cabeza entre las manos para sacar una palabra del pobre cerebro», escribe en 1866 a George Sand[94]. En sus jornadas regulares de siete horas de trabajo escribe una página diaria, luego veinte páginas en un mes, y luego dos páginas en una semana. Es lamentable. «La rage des phrases t’a desséché le coeur», le dice su madre, y probablemente nadie ha dicho de él una frase más cruel y más verdadera. Lo peor es que, a pesar de su esteticismo, Flaubert duda también del arte. «Tal vez —piensa en una ocasión— no es al fin más que una especie de juego de bolos, tal vez todo es sólo un embuste»[95]. Toda su inseguridad, el esfuerzo y la tortura de su creación, la falta absoluta de la ligereza propia de los autores antiguos, provienen en él de

que siente sus obras siempre amenazadas y de que realmente no cree en ellas. «Esto que hago ahora —explica mientras trabaja en *Madame Bovary*— puede fácilmente convertirse en algo parecido a Paul de Kock… En un libro como éste, el desplazamiento de una simple línea puede desviarle a uno de la meta…»[96]. Y mientras trabaja en *La educación sentimental*, escribe: «Lo que me empuja a la desesperación es el sentimiento de que estoy haciendo algo inútil y contrario al arte…»[97]. En sus cartas se convierte en fórmula constante el que se ocupa de cosas que no le agradan y que nunca consigue escribir lo que realmente querría escribir y como querría escribirlo[98].

La frase de Flaubert «*Madame Bovary*, c'est moi» es verdadera en un doble sentido. Flaubert debe de haber tenido frecuentemente el sentimiento de que no sólo el romanticismo de su juventud, sino también su crítica del romanticismo, la función de juez literario que se atribuía, era una mentira de la vida. A la intensidad con que vive el problema de esta fantasía de la vida, la crisis de la autodecepción y la falsificación de la propia personalidad, debe *Madame Bovary* su veracidad artística y su actualidad. Cuando el sentido del romanticismo se vuelve problemático, entonces se revelan toda la cuestionabilidad del hombre moderno, su fuga del presente, su deseo constante de estar en cualquier otra parte distinta de aquélla donde tiene que estar, y su búsqueda incesante de la lejanía porque teme la proximidad y la responsabilidad del presente. El análisis del romanticismo condujo al diagnóstico de la enfermedad de todo el siglo, al conocimiento de la neurosis, cuyas víctimas son incapaces de dar cuenta de sí mismas y quisieran estar siempre en el pellejo de otro; en una palabra, que no se ven como son, sino como querrían ser. Flaubert abarca en esta autodecepción y en esta falsificación de la vida, en este «bovarysmo», como ha sido llamada su filosofía[99], la esencia de la moderna subjetividad, que desfigura todo lo que toca. El sentimiento de que nosotros poseemos sólo una visión deformada de la realidad y de que estamos encarcelados en las formas subjetivas de nuestro pensamiento encuentra en *Madame Bovary* su primera expresión artística. Desde aquí al ilusionismo de Proust lleva un camino recto y casi ininterrumpido[100]. La transformación de la realidad por la conciencia humana, a la que ya aludió Kant, adquirió en el curso del siglo XIX el carácter de una alucinación tan pronto consciente como inconsciente, e hizo surgir intentos de explicación y revelación tales como el materialismo histórico y el psicoanálisis. Flaubert, con su interpretación del romanticismo, es uno de los grandes descubridores y desenmascaradores del siglo, y, por tanto, uno de los fundadores de la moderna y reflexiva concepción del mundo.

Las dos novelas principales de Flaubert, la historia de la romántica provinciana, inútil para la vida, y la del joven burgués, rico, de medianas dotes, que disipa sus fuerzas intelectuales y su talento, están estrechamente relacionadas. Se ha llamado a Frédéric Moreau el hijo intelectual de Emma Bovary; pero una y otro son hijos de aquella «civilización cansada»[101] en la que se mueve la vida de la burguesía triunfadora. Ambos son encarnación de la misma confusión de sentimientos y representan el mismo tipo de

ratés tan característico de esta generación de herederos. Zola designaba a *La educación sentimental* como la novela moderna por excelencia, y constituye, como historia de una generación, efectivamente, el punto culminante del desarrollo que comienza con la obra *Rojo y negro* y encuentra su continuación en *La comedia humana*. Es una novela «histórica», o sea una novela cuyo héroe es el tiempo en un doble sentido. En primer lugar, el tiempo aparece como elemento que determina y anima las figuras, y en segundo lugar, como principio que las consume, las extermina y las devora. El tiempo creador y productor fue descubierto por el romanticismo; el tiempo corruptor, socavador y aniquilador de la vida y de los hombres fue descubierto en la lucha contra el romanticismo. La experiencia de que, como dice Flaubert, «en la vida no hay que temer las grandes desgracias, sino las pequeñas»[102], de que nosotros, en otras palabras, no perecemos por obra de nuestras más grandes y estremecedoras desilusiones, sino que vamos languideciendo lentamente con nuestras esperanzas y nuestras ambiciones, es el hecho más triste de nuestra existencia. Este languidecer paulatino, imperceptible e irresistible, esta silenciosa ruina de la vida que ni siquiera produce el efecto final de las grandes e imponentes catástrofes, es la experiencia en torno a la que gira *La educación sentimental*, y con ella prácticamente toda la novela moderna; esta experiencia, como consecuencia de su carácter no trágico, e incluso no dramático, sólo puede ser presentada en forma narrativa. La posición privilegiada de la novela en la literatura del siglo XIX se explica ante todo por la circunstancia de que el sentimiento de que la vida está siendo trivializada y mecanizada de manera irresistible, y el concepto del tiempo como poder destructor, se han apoderado por completo de la mente de los hombres. La novela extrae su principio formal del concepto del tiempo destructor y corruptor de la vida, así como la tragedia deriva el principio de su forma de la idea del destino intemporal que destruye al hombre de un golpe. Y así como el hado posee en la tragedia una grandeza sobrehumana y un poder metafísico, así también el tiempo adquiere en la novela una dimensión monstruosa, casi mítica. Flaubert descubre en *La educación sentimental* —y en esto consiste la significación histórica de la obra— la presencia constante del tiempo presente y pasado de nuestra vida. Es el primero en darse cuenta de que las cosas, en su relación con el tiempo, modifican también su sentido y su valor, que pueden volverse significativas e importantes para nosotros sólo porque forman parte de nuestro pasado, y que su valor en esta función es independiente por completo de su contenido efectivo y de sus referencias objetivas. Esta revalorización del pasado y el consuelo que supone el que el tiempo, que nos entierra a nosotros y a los restos de nuestra vida, «deje por todas partes gérmenes y huellas del sentido que se perdió»[103], es todavía, sin embargo, una expresión del sentimiento romántico de que el presente, todo presente, es estéril y no tiene significación, y de que incluso el pasado, mientras fue presente, careció de todo valor y toda importancia. Este es el sentido de las últimas páginas de *La educación sentimental*, que contienen la clave de toda la novela y de todo el concepto del tiempo propio de Flaubert. Esta es la explicación de que el autor entresaque al azar un episodio del pasado de su héroe y lo califique como el mejor que tuvo probablemente en su vida. La nulidad

absoluta de esta experiencia, su perfecta trivialidad y vaciedad, significan que siempre falta un eslabón en la cadena de nuestra existencia, y que cada pormenor de nuestra vida está lleno de la melancolía de la falta de sentido objetivo y lleno de un sentido puramente subjetivo.

Flaubert señala el punto más bajo de la curva que describe el sentimiento de la vida del siglo XIX, La obra de Zola, a pesar de sus notas sombrías, representa ya una esperanza, un retorno al optimismo. Y aunque tan amargo como él, Maupassant es, sin embargo, más superficial y cínico que Flaubert; sus narraciones constituyen, en el aspecto de la concepción del mundo, la transición a la literatura amena de la burguesía. Esta concepción del mundo, en lo que se refiere a sus elementos optimistas y pesimistas, es tan complicada y contradictoria como la de las clases inferiores de la sociedad. Para juzgar rectamente, se debe establecer una diferencia estricta entre la actitud emocional de las distintas clases sociales para con el presente y para con el futuro. Las clases que se encuentran en período de auge, aunque tampoco juzgan el presente de modo tan pesimista, en lo que concierne al futuro confían plenamente. Las clases dominantes, por el contrario, a pesar de todo su poder y su dominio, están poseídas con frecuencia por el sentimiento angustioso de su ruina inminente. En las clases oprimidas, pero que tienen fe en su ascenso, el pesimismo sobre el presente se une con un optimismo sobre el futuro. En los estratos condenados a la decadencia, la idea del presente y la del futuro es igualmente contradictoria, pero los signos son opuestos. Por eso Zola, que se siente solidario con los oprimidos y explotados, juzga el presente de manera totalmente pesimista, pero con respecto al futuro no se siente en modo alguno desesperanzado. Este antagonismo coincide también con su concepto científico del mundo. Es, como él mismo explica, determinista, pero no fatalista; dicho de otro modo: es completamente consciente del hecho de que los hombres en su hacer y su dejar de hacer dependen de las condiciones materiales de su existencia, pero no cree que estas condiciones sean inalterables. Acepta sin limitaciones la teoría del medio de Taine, e incluso la exagera, pero considera como auténtica tarea y objetivo absolutamente realizable de las ciencias sociales el transformar y mejorar las condiciones externas de la vida humana, planificar la sociedad, como diríamos hoy[104].

Todo el pensamiento científico de Zola tiene este carácter utilitario y está lleno del espíritu reformista y civilizador de la Ilustración. También su psicología se dirige a objetivos prácticos; está al servicio de una higiene espiritual y procede de la doctrina de que incluso las pasiones, tan pronto como se comprende su mecanismo, pueden ser influidas. El cientificismo propio del naturalismo alcanza en Zola su punto culminante. Hasta ahora los representantes del naturalismo consideraban a la ciencia como auxiliar del arte; Zola ve en el arte un servidor de la ciencia. También Flaubert cree que el arte ha alcanzado un estadio científico en su evolución, y se preocupa no sólo de describir la realidad a tenor de la más meticulosa observación, sino que acentúa el carácter científico y principalmente médico de sus observaciones. Pero no reclama nunca otros méritos que los artísticos, en contraste con Zola, que quiere ser considerado como investigador y cimentar

su reputación como artista en su seguridad científica. Esta es una expresión de la misma deificación de la ciencia, del mismo fetichismo científico que caracterizan en general al socialismo y son propios de las clases sociales que esperan su encumbramiento del triunfo de la ciencia. El hombre es también para Zola, como lo es en general para la ideología cientificista y socialista, un ser cuyas propiedades están determinadas por las leyes de la herencia y el mundo circundante. Zola llega a tal extremo en su entusiasmo por las ciencias naturales que define el naturalismo en la novela simplemente como la traslación de los métodos experimentales a la literatura. Pero «experimento» es aquí sólo una gran palabra que no tiene sentido alguno, o al menos no tiene en sí una significación más exacta que «mera observación»[105]. Las teorías literarias de Zola no están enteramente libres de charlatanería, pero a pesar de ello sus novelas tienen un cierto valor teórico, porque aunque no contienen ningún juicio científico nuevo son, sin embargo, como se ha afirmado con razón, creaciones de un sociólogo importante. Y son además, lo cual es de la mayor importancia desde el punto de vista del desarrollo artístico, resultado de un método de trabajo sistemático y científico totalmente nuevo en el arte. La experiencia del artista sobre el mundo carece de plan y de sistema; reúne, por decirlo así, su material empírico, rasgos y datos de la vida, que lleva consigo y deja desarrollarse y madurar para sacar un día de este acopio un tesoro desconocido e inimaginable. El investigador elige el camino contrario. Parte de un problema, es decir de un hecho del que no se sabe nada o no se sabe precisamente lo que se querría saber. Para él comienza ahora, con el planteamiento del problema, la búsqueda y clasificación del material, es decir el conocimiento más íntimo de aquel sector de la vida que ha de estudiar. No es la experiencia la que le conduce al problema, sino el problema a la experiencia. Este es también el camino y el método de Zola. Comienza una nueva novela como el profesor alemán de la anécdota comienza un nuevo curso, esto es, con el fin de obtener información más exacta sobre un objeto que le es desconocido. Lo que cuenta Paul Alexis sobre los orígenes de *Nana*, sobre los viajes de exploración de Zola al mundo de la prostitución y del teatro, recuerda en todo caso esta anécdota.

Toda la idea en que Zola basa su ciclo de novelas da la impresión de ser el plan de una empresa científica. Las obras por separado constituyen, de acuerdo con el programa, las partes de un gran sistema enciclopédico, una especie de *summa* de la sociedad moderna. «Quiero explicar cómo se porta una familia, o sea un pequeño grupo de seres humanos, en una sociedad», escribe en el prólogo a *La fortuna de los Rougon*. Y por sociedad entiende la Francia decadente y corrompida del Segundo Imperio. Ningún programa artístico puede parecer más completo, más objetivo ni más científico. Pero Zola no escapa al destino de su siglo; a pesar de su cientificismo es un romántico, y mucho más desenfrenadamente por cierto que los otros naturalistas de su tiempo, menos radicales que él. Ya su racionalización y su esquematización de la realidad, unilaterales y nada dialécticas, son romanticismo audaz y desconsiderado. Y los símbolos a que reduce la vida, abigarrada, varia y contradictoria —la ciudad, la máquina, el alcohol, la prostitución, la tienda, los

mercados, la bolsa, el teatro, etc.—, son la más exacta visión de un sistematizador romántico que, en lugar de fenómenos individuales concretos, ve por todas partes alegorías. A la preferencia de Zola por lo alegórico se añade la fascinación que ejerce sobre él todo lo grande y desmesurado. Es un fanático de la masa, de los números, de la materialidad burda, compacta e inagotable. Se embriaga con la abundancia material, con el desbordamiento, con las grandes escenas de conjunto de la vida. No es un azar el que sea contemporáneo de la *grand opéra y* del barón Haussmann.

Lo sobrio y nada romántico en esta época de gran burguesía y gran capitalismo no es el naturalismo, sino la literatura amena e idealista de la burguesía. La literatura naturalista, a pesar de su materialismo radical, e incluso con frecuencia precisamente a causa de este materialismo, ofrece una pintura de la sociedad rabiosamente fantástica. El racionalismo y el pragmatismo burgués, por el contrario, tienden a una imagen del mundo equilibrada, armónica y pacífica. Por temas «ideales» entiende la burguesía aquellos que tienen una influencia tranquilizadora, calmante y narcótica. La misión que ella asigna a la literatura es la de reconciliar a los infelices y descontentos con la vida, encubrirles la realidad y hacerles creer que es inasequible aquella existencia de la que no participan ni pueden participar. El objetivo que persigue es la alucinación y no la ilustración del lector. A la novela naturalista de Flaubert, Zola y los Goncourt, que da siempre la impresión de agitadora y excitante, la élite social opone la novela de la *Revue des Deux Mondes*, sobre todo las novelas de Octave Feuillet, obras que describen la vida de la sociedad elegante y presentan sus objetivos como el ideal supremo de la humanidad civilizada; obras en las que hay todavía héroes reales, caballeros fuertes, valerosos y desprendidos, figuras ideales que son miembros de la alta sociedad o están encarnadas en jóvenes que esta sociedad está dispuesta a adoptar. Hasta ahora, la vida de la aristocracia, a pesar de las revoluciones y de las reestratificaciones de la sociedad, había sido descrita con cierta naturalidad e inmediatez; se mantenían cierta espontaneidad y cierto sentido común, a pesar de estar fuera del tiempo. Pero ahora la existencia que lleva el gran mundo de la sociedad elegante pierde toda su relación con la vida real, y súbitamente aparece iluminada por la luz pálida, difusa y elegantemente suavizada de los salones de nuestras películas de Hollywood. Feuillet no ve diferencia alguna entre elegancia y cultura, entre buenas maneras y buen carácter; para él, buena educación es sinónimo de buena disposición, y una actitud leal para con las clases superiores es una prueba de que se es «algo mejor». El héroe de su *Novela de un joven pobre* (1858) es la encarnación de estas buenas maneras y estos buenos sentimientos. El protagonista es generoso y elegante, deportivo e inteligente, virtuoso y sensitivo, y con su pobreza sólo prueba que la distribución de los bienes materiales de la vida no pone límites a la realización de los ideales aristocráticos. De igual modo que las obras de Augier y Dumas proponen una tesis, ésta es una novela de tesis. Proclama y exalta las normas de la moral cristiana, del conservadurismo político y del conformismo social; lucha contra el peligro de las pasiones inmensas y caóticas, la desesperación feroz y la resistencia pasiva.

La hipocresía de la burguesía está acompañada de un descenso sin precedentes en el nivel general de educación. El Segundo Imperio, que produce el arte de Flaubert y Baudelaire, es al mismo tiempo el período en que nacen el mal gusto y la escoria inartística de los tiempos modernos. Había habido en épocas anteriores, desde luego, malos pintores y escritores sin talento, obras toscamente trabajadas y apresuradamente concluidas, ideas artísticas mediocres y torpemente amañadas; ahora bien, lo inferior había sido inequívocamente inferior, vulgar, falto de gusto, insignificante y poco pretencioso, pero nunca habían sido antes el desecho elegante y la bagatela inartística reelaborados con destreza y con un alarde de habilidad, o al menos habían existido como subproducto. Ahora, sin embargo, estas fruslerías se convierten en la norma, y la sustitución de la calidad por la mera apariencia de calidad se convierte en regla general. La finalidad es hacer el disfrute del arte lo más fácil y agradable posible, quitar de él toda dificultad y complicación, todo lo problemático y torturante; en suma, reducir lo artístico a lo agradable y lo placentero. El arte como forma de «relajamiento», en la que el público, consciente y deliberadamente, rebaja su propio nivel, es invención de este período. Él domina todas las formas de producción, pero sobre todo aquella que es del modo más resuelto y sin escrúpulos un arte público: el teatro.

En novela y en pintura, el naturalismo prevalece junto a las tendencias que están de acuerdo con el gusto burgués, mientras que en teatro no aparece nada en absoluto opuesto a los intereses e ideas de la burguesía. Para defenderla de las tendencias que puedan amenazarla, el Gobierno no se conforma ni mucho menos con confiar en la mayoría de las fuerzas «gubernamentales» del público, sino que combate tales tendencias con todas las regulaciones y prohibiciones posibles. El teatro, como arte de las amplias masas, es tratado de manera más estrecha que otros géneros, de igual modo que hoy el cine está sujeto a restricciones que no se aplican al teatro. Desde mediados de siglo, los esfuerzos de los autores escénicos se concentran, de acuerdo con las intenciones del Gobierno, en la creación de un instrumento de propaganda de la ideología de la burguesía, de sus principios económicos, morales y sociales. El hambre de diversión de las clases dominantes, su debilidad por las distracciones públicas, su placer de ver y ser vistas hacen del teatro el arte representativo de la época. Ninguna sociedad anterior ha encontrado tal deleite en el teatro, y para nadie ha significado tanto un estreno como para el público de Augier, Dumas hijo y Offenbach[106]. La pasión de la clase media por el teatro es altamente satisfactoria para aquellos que configuran la opinión pública; están orgullosos de mantener el entusiasmo de ésta y se sienten refrendados en sus criterios de valor estético. El análisis del público por Sarcey, el crítico dramático más influyente de la época, está indudablemente relacionado con esta tendencia. Por ello, no sólo es por relación al progreso general de las ciencias sociales y a la concentración del interés en los fenómenos intelectuales colectivos por lo que él afirma que el público es la esencia del teatro, y que uno podría más fácilmente imaginarse una obra representada sin cualquier otra cosa antes que sin público[107]. Para Sarcey, el principio de que el público tiene siempre razón es el

criterio de toda crítica, y él se atiene a esta piedra de toque, aunque sabe perfectamente que el antiguo público culto se ha desintegrado ya y que de los antiguos «habituales», entre los cuales había un verdadero acuerdo en el gusto, sólo queda un pequeño grupo de aficionados teatrales constantes: el público de los estrenos[108]. Sarcey considera que los cambios sociales que han creado el público teatral de la metrópoli moderna son un proceso relativamente nuevo que se desarrolla dentro del marco de la misma burguesía. El rápido incremento de este público como resultado del desarrollo del ferrocarril, que posibilita al público de provincias y del extranjero afluir a París y sustituir al círculo relativamente homogéneo de los antiguos «habituales» por la sociedad heterogénea de visitantes *ad hoc*, fenómeno que atrae la atención de otros círculos contemporáneos, además de Sarcey, los cuales lo consideran como la razón más importante del cambio de estilo en el drama[109], señala, sin embargo, sólo la última etapa, pero no la más importante, en un proceso que había comenzado ya con la Revolución francesa.

Scribe representa el momento decisivo del cambio en la historia del moderno drama francés, y él es no sólo el primero en dar expresión dramática a la ideología burguesa de la Restauración, basada en el dinero, sino que crea también con su obra de intriga el instrumento más adecuado para servir a la burguesía como arma en su lucha por imponer su ideología. Dumas y Augier representan simplemente una forma más desarrollada de su *bon sense* y significan para la clase media de 1850 lo que había sido él para la burguesía de la Restauración y la Monarquía de Julio. Ambos proclaman el mismo racionalismo superficial y el mismo utilitarismo, el mismo llano optimismo y materialismo, con la única diferencia de que Scribe era más honrado que ellos y hablaba, sin falsa modestia y sin afectación, del dinero, las carreras y los matrimonios de conveniencia donde ellos hablan de ideales, deberes y amor eterno. La burguesía, que en los días de Scribe era una clase ascendente que luchaba por su posición, ha alcanzado ahora una situación reconocida y está amenazada ya desde abajo; se imagina, por ello, que debe disfrazar sus objetivos materialistas con el ropaje del idealismo y, por tanto, muestra una timidez que no sienten jamás las clases que están luchando por su posición.

Nada estaba tan bien calculado para servir de base a la idealización de la clase media como la institución del matrimonio y la familia. Era posible representarla con toda la buena fe como una de aquellas formas sociales en las que se expresan los sentimientos más puros, más desinteresados y más nobles, pero, indudablemente, era la única institución que desde la disolución de los antiguos lazos feudales garantizaba todavía la permanencia y estabilidad de la propiedad. Sea como fuere, la idea de la familia como baluarte de la sociedad burguesa contra peligrosos intrusos de fuera y destructores elementos de dentro se convirtió en fundamento espiritual del drama. Era tanto más apropiada para esta función cuanto que podía ser puesta en conexión directa con el tema amoroso. Esto no ocurrió, sin embargo, hasta que la idea del amor fue reinterpretada y liberada de sus rasgos románticos. El amor ya no podía ser admitido como la gran pasión violenta ni aceptado y exaltado como tal. El romanticismo había siempre comprendido y

perdonado el amor triunfante, desatado y rebelde; éste estaba justificado por su misma intensidad. Para el drama burgués, en cambio, el significado y él valor del amor estaba en su perseverancia, en su resistencia a la prueba de la vida matrimonial diaria. Esta transformación de la idea del amor puede ser seguida paso a paso desde *Marion Delorme*, de Hugo, a *La dama de las camelias* y *Demi-Monde*, de Dumas. Ya en *La dama de las camelias* el amor del héroe por la muchacha caída es incompatible con los principios morales de una familia burguesa; pero el autor, con sus sentimientos, si no con su inteligencia, está del lado de la víctima. En *Demi-Monde*, su actitud para con la mujer de dudosa reputación es totalmente negativa; debe ser expulsada del cuerpo social como un foco de infección, pues constituye un peligro aún más grande para la familia burguesa que una pobre, pero respetable muchacha, que puede, después de todo, convertirse en una buena madre, en una compañera fiel y en un guardián de la propiedad familiar digno de confianza. Si se ha seducido a una muchacha de esta clase, se debe contraer matrimonio con ella no sólo para enmendar la falta cometida, sino también para restablecer el orden, y, como Zola dice al resumir la moral de *Fourchambaults*, de Augier, para no consumar una bancarrota. Si se ha tenido un hijo ilegítimo, y no hay nada elogiable en ello, sino más bien lo contrario, se le debe legitimar, como Dumas alega en *Le Fils naturel* y en *Monsieur Alphonse*, sobre todo para no aumentar los elementos desarraigados, que son un peligro constante para la sociedad burguesa. El único punto de vista desde el que se juzga el adulterio es el de si pone en peligro la familia como institución. En determinadas circunstancias, a un hombre puede perdonársele; a una mujer, nunca. Una mujer que es moralmente solvente del todo es incapaz por completo de adulterio (Francillon). En suma, se permite todo lo que puede conciliarse con la idea de la familia y está prohibido lo que está en contradicción con ella. Estas son las normas e ideales de que se trata en las obras de Augier y Dumas; fueron escritas para justificarlos, y su éxito prueba que los escritores habían penetrado en los pensamientos más íntimos del público.

La calidad inferior de las obras —puesto que es ínfima— no se debe al hecho de que sirvan a un propósito definido y defiendan una tesis —incluso las comedias de Aristófanes y las tragedias de Corneille hicieron también esto—, sino al hecho de que el propósito se les imponga desde fuera y ninguna de las figuras sea de carne y hueso. Nada es más característico de la combinación inorgánica de tesis y exposición en estas obras que la figura fija del «argumentador». El mero hecho de que un personaje no tenga otra función que la de ser intérprete del autor demuestra que la doctrina moral no sale de lo meramente abstracto, y que en el fondo la ideología no forma unidad con el cuerpo de la obra. Los autores se avienen o, más bien aceptan, las opiniones de las clases dominantes sobre los buenos y malos hábitos de la época, y tienen, independientemente de estas ideas, un cierto don de entretenimiento, una cierta habilidad para hacer surgir el interés y crear una tensión con medios escénicos. Entonces combinan estos datos y usan su ingenio teatral para vender las opiniones y teorías que tienen que proclamar. Pero lo hacen de manera completamente directa y brusca, y contribuyen grandemente sin saberlo al principio de «el

arte por el arte». Porque la propaganda en arte es más molesta cuando no impregna completamente la obra y cuando la idea que se proclama no coincide enteramente con la visión del artista.

En contraste con el romanticismo, el Segundo Imperio es una época de racionalismo, reflexión y análisis[110]. Los problemas técnicos están por todas partes en primer plano, y en todos los géneros domina la inteligencia crítica. En la novela, este espíritu crítico está representado por Flaubert, Zola y los hermanos Goncourt; en la poesía lírica, por Baudelaire y los parnasianos; y en el drama, por los maestros de la *pièce bien faite*. Los problemas formales, que sirven de contrapeso a la tendencia emocional romántica en la mayoría de los géneros, predominan en la escena. Y no son simplemente las condiciones externas de la representación, sus estrechos límites temporales y espaciales, el carácter popular del público y la inmediatez de la reacción a la impresión que recibe, lo que induce a los dramaturgos a atender los problemas de orden y economía artística, sino que la intención didáctica y propagandística misma les obliga, desde el primer momento, a un manejo del material claro en la forma y cuidadosamente terminado, técnicamente eficaz y práctico. Autores y críticos se vuelven cada vez más conscientes de que el teatro no está intrínsecamente relacionado con la literatura, de que la escena se rige de acuerdo con leyes propias y con una lógica propia, y de que el elemento poético de un drama se opone con frecuencia a su efecto en la escena. Lo que Sarcey entiende por perspectiva teatral *(optique de théâtre)* e instinto teatral *(génie de théâtre)* o, simplemente, lo que quiere dar a entender cuando dice «c'est du théâtre», es la conveniencia de la escena —aparte por completo de consideraciones literarias—, el uso drástico de los métodos puramente teatrales, el esfuerzo total por ganar al público a cualquier precio, en suma, una actitud que identifica la «escena» con la «tribuna». Voltaire ya se había dado cuenta de que en teatro es más importante «de frapper fort que de frapper juste», pero los practicones y teóricos de la «obra bien hecha» son los primeros en establecer las reglas de este tipo de drama de golpes fuertes y seguros. Su descubrimiento más importante consiste en el reconocimiento del efecto de la escena, de que, ciertamente, la mera posibilidad de la representación de una obra depende de una serie de convencionalismos y trucos del oficio, *tricheries,* como Sarcey los llama, y que el acuerdo táctico entre los elementos productores y receptores es precisamente más decisivo en el drama que en los otros géneros. El convencionalismo más importante del teatro es la disposición del público para dejarse sorprender por los cambios bruscos en la acción; es decir su autoengaño consciente, su aceptación sin reservas de las reglas del juego. Sin esta disposición seríamos incapaces no sólo de ver por segunda vez una obra, atendiendo sólo a los factores puramente teatrales, sino que ni siquiera podríamos disfrutarla una vez. Porque en tales obras todo ha de ser visto como sorprendente, aunque todo es previsible. Sus *scènes à faire* son los inevitables parlamentos que el público sabe muy bien que ha de encontrar y encontrará[111], y su *dénouement* es la solución que los espectadores esperan y exigen[112]. El teatro se convierte así en un juego de sociedad, que se realiza ciertamente de acuerdo con los más estrictos

convencionalismos y con el mayor virtuosismo; pero, a pesar de esto, tiene en sí algo de ingenuo y primitivo. Las dificultades no provienen del material con el que se enfrenta uno, sino de la complicación de las reglas del juego. Ellas deben, ante todo, compensar a los espectadores exigentes de la pobreza y la simpleza del contenido. El funcionamiento preciso del aparato debe, en otras palabras, esconder que la máquina funciona en el vacío. El público, e incluso el público mejor, por cierto, quiere distracción fácil y sin fatiga; no quiere vaguedades, ni problemas insolubles, ni profundidades insondables. De aquí que se acentúe tan fuertemente el rigor de la construcción y la lógica de las conexiones. El desarrollo de la acción debe ser como una operación matemática; la necesidad interna es sustituida por la externa, de igual modo que la verdad interna de la tesis es sustituida por el artificio de la argumentación.

El *dénouement* es la solución del problema. Si la solución es falsa, toda la operación es falsa, dice Dumas. Por eso, en su opinión, una obra debe comenzarse por su final, por su solución, por su última palabra. Nada ilumina mejor que este andar de cangrejo la diferencia entre la inteligencia calculadora con que es construida una *piece bien faite* y los impulsos irracionales de que los poetas se dejan llevar. El autor escénico, cuando da un paso, debe retroceder dos; debe comparar cada incidencia, cada motivo nuevo, cada rasgo nuevo con los motivos y rasgos ya existentes, y armonizarlos. Escribir teatro significa un constante adelantarse y retroceder, una permanente ordenación y reordenación, un autoasegurarse y un ir construyendo con constantes pruebas de resistencia, así como la consolidación gradual y la fijación de cada uno de los estratos. Un racionalismo de esta clase caracteriza más o menos todo producto artístico pasable, y en particular toda obra dramática representable —la obra de Shakespeare, surgida del espíritu de la escena, lo mismo que las obras de Augier y Dumas—; pero el efecto de una «obra bien hecha» descansa solamente en la sucesión de sus efectos y triunfos, y la de un drama shakespeariano, por el contrario, en una serie infinita de componentes, ajenos a toda relación matemática. Como es sabido, Emerson leía preferentemente los dramas de Shakespeare en la serie inversa de las escenas y renunciaba a su efecto teatral para concentrarse enteramente en su contenido poético. Una verdadera *pièce bien faite* no sólo sería insoportable leyéndola de este modo, sino que sería también incomprensible, pues los pormenores de semejantes obras no tienen valor propio intrínseco, sino sólo un valor de situación en la serie. En su desarrollo, como en una partida de ajedrez, todo está orientado hacia la jugada final. Y cuán mecánicamente se puede desarrollar esta jugada final lo muestra mejor que nada el método con ayuda del cual Sardou se apropió de la técnica de Scribe. Según confesión propia, leía sólo el primer acto de las obras del maestro e intentaba deducir la continuación «correcta» de las premisas así adquiridas. A través de este «ejercicio puramente lógico», como él mismo lo llamaba, llegó con el tiempo cada vez más cerca de la solución que Scribe había elegido en el segundo y tercer acto de sus obras, y obtuvo al mismo tiempo la conclusión, que conocía bien Dumas, de que toda la acción se deducía según una cierta necesidad de la situación de la que se partía. Dumas

opinaba que hallar una situación dramática e imaginar un conflicto no era arte en absoluto; éste consiste más bien en preparar correctamente las escenas en que culmina la acción y en desatar con suavidad los nudos. La fábula, que, a primera vista, parece ser el elemento más espontáneo del drama, el menos problemático y el más inmediatamente dado, demuestra con esto ser su componente más artificioso y más fatigosamente conseguido. No es ni mucho menos simple materia prima o mero producto de la fantasía, sino que consiste en una serie de rasgos estratégicos que no dejan campo alguno al hallazgo espontáneo y al capricho soberano del escritor.

Se puede, si se quiere, ver en el entramado de una obra bien compuesta la escala que eleva a la región de las alturas vertiginosas, o también el esquema de una rutina que no tiene nada que ver con el auténtico arte y la humanidad. Se puede ensalzar entusiásticamente, como Walter Pater, la concepción del arte que «prevé desde el principio el fin y lo tiene presenté en todo momento, y en cada una de las partes tiene presentes todas las otras, hasta que la última frase —con fuerza no disminuida— no hace otra cosa que desarrollar y confirmar la primera»; pero se puede también, como Bernard Shaw, temer lo peor para los dramaturgos de la tiranía de la lógica, de la que dice Shaw que «es casi imposible para sus esclavos escribir últimos actos tolerables en sus obras, de tan convencionalmente como sus conclusiones siguen a sus premisas». Pero, para creer en la palabra de Shaw de que repudia las tretas y ardides de esta visión del arte verdaderamente, hay que olvidar que él es el autor de obras como el *The Devil's Disciple* y *Cándida*, que, en una observación detenida, se descubre que no son más que *pièces bien faites*. Sin embargo, no sólo Shaw, sino también Ibsen y Strindberg, y con ellos todo drama del presente concebido de acuerdo con las reglas teatrales, dependen más o menos de la *pièce bien faite* francesa. El arte de producir el enredo y la tensión, trabar el nudo y diferir su solución, preparar anticipadamente los cambios de la acción y, a pesar de ello, sorprender al espectador, las reglas de la correcta distribución y el ritmo de los *coups de théâtre*, la casuística de las desmesuradas discusiones y de las frases de efecto seguidas de telón, la caída de telón sensacional, la solución en el último minuto, todas estas cosas las han aprendido de Scribe, Dumas, Augier, Labiche y Sardou. Esto no significa en absoluto que la técnica de la escena moderna sea por entero creación de estos autores. Por el contrario, la línea del desarrollo puede ser trazada hacia atrás entre el melodrama y el *vaudeville* del período posrrevolucionario, el drama doméstico y la comedia del siglo XVIII, la *commedia dell'arte*, y Molière, hasta la comedia romana y la farsa medieval. Sin embargo, la contribución de los maestros de la *pièce bien faite* a esta tradición es extraordinaria.

El producto artístico más original del Segundo Imperio, y, en muchos aspectos, el más expresivo, es la opereta[113]. Tampoco ella es, desde luego, una innovación absoluta en ningún sentido; esto sería inconcebible en un estadio tan avanzado de la historia del teatro; representa más bien la continuación de dos antiguos géneros, la *ópera bufa* y el *vaudeville*, y transmite a esta época pesada y carente de humor algo del espíritu festivo, vivo y antirromántico del siglo XVIII. Es la única forma juguetona, ligera y trivial de la época.

Junto a las tendencias conformistas, que están de acuerdo con el objetivo gusto burgués, y el arte naturalista de la oposición, constituye un mundo propio, un reino intermedio. Es mucho más atractiva que el drama contemporáneo o la novela popular, es sociológicamente más representativa que el naturalismo y, como tal, el único género en el que se producen obras populares con un atractivo amplio y un cierto valor artístico.

La característica más notable de la opereta, y, desde el punto de vista naturalista, la más peculiar, es su absoluta inverosimilitud, la naturaleza irreal y enteramente imaginativa de sus escenas en torbellino. Tiene el mismo significado para el siglo XIX que el que la pieza pastoril había tenido para los siglos anteriores. Las fórmulas inalterables de sus contenidos, el convencionalismo de sus enredos y desenlaces son puras fórmulas de juego sin relación con la realidad. Tanto el carácter de marioneta de las figuras como la forma aparentemente improvisada de la representación no hacen más que resaltar la impresión de ficción. Sarcey nota ya la similitud entre la opereta y la *commedia dell'arte*[114], y señala la impresión de irrealidad soñada que le causan las obras de Offenbach. Con lo cual sólo quiere decir, sin embargo, que tienen una peculiar calidad fantástica. Un admirador de Offenbach en nuestro tiempo, el escritor vienés Karl Kraus, fue el primero en dar una significación más definida a esta calidad, señalando que en la opereta de Offenbach la vida es tan improbable y carente de sentido, tan grotesca y misteriosa como la misma realidad vista a cierta distancia[115]. Semejante interpretación, naturalmente, hubiera sido extraña por entero a Sarcey y totalmente inconcebible antes de que el expresionismo y el surrealismo del arte moderno resaltaran el carácter fantasmal y de sueño que tiene la vida. Solamente un ojo dotado de una visión agudizada por estas tendencias artísticas era capaz de ver que la opereta era no sólo una imagen de la sociedad frívola y cínica del Segundo Imperio, sino, a la vez, una forma de burla de sí mismo, que no sólo expresaba la realidad, sino también la irrealidad de este mundo, que surgió, en una palabra, de la naturaleza operetesca de la vida misma[116], en cuanto que se puede hablar de «naturaleza operetesca» de una época tan seria, tan objetiva y tan crítica como ésta. El labrador junto al arado, los trabajadores en las fábricas, los comerciantes en sus tiendas, los pintores en Barbizon, Flaubert en Croisset, eran lo que eran; pero la clase dominante, la corte en las Tullerías y el mundo de banqueros juerguistas, aristócratas disolutos, periodistas *parvenus* y bellezas regordetas tenían algo de improbable, algo de fantasmagórico e irreal, algo efímero en sí; era un país de opereta, una escena cuyos bastidores amenazaban hundirse a cada momento.

La opereta era producto de un mundo de *laissez-faire*, *laissez-passer*, o sea un mundo de liberalismo económico, social y moral, un mundo en el que cada uno podía hacer lo que quisiera en tanto se abstuviera de discutir el sistema mismo. Esta restricción implicaba, por una parte, límites muy amplios, y, por otra, muy estrechos. El mismo Gobierno que demandó judicialmente a Flaubert y Baudelaire, toleraba las más insolentes sátiras sociales, la ridiculización más irrespetuosa del régimen autoritario, la corte, el ejército y la burocracia en las obras de Offenbach. Pero toleraba sus calaveradas simplemente porque

no eran o parecían no ser peligrosas, porque se reducían a un público cuya lealtad estaba fuera de duda y no necesitaba otra válvula de escape para ser feliz que esta burla aparentemente inofensiva. La burla nos parece maliciosa solamente a nosotros; el público contemporáneo no escuchó el siniestro bajo tono que nosotros podemos oír en el ritmo frenético de los *galops* y *cancans* de Offenbach. Sin embargo, el entretenimiento no era tan inofensivo, pues se sugería sólo el torbellino por el que se quería ser arrastrado. La opereta desmoralizaba al pueblo, no porque se mofaba de todo lo «venerable», no porque sus escarnios de la antigüedad, de la tragedia clásica, de la ópera romántica, fueran simplemente crítica disfrazada de la sociedad, sino porque quebrantaba la fe en la autoridad, sin negarla en principio. La inmoralidad de la opereta consistía en la irreflexiva tolerancia con que realizaba su crítica del sistema corrompido de gobierno y de la depravada sociedad de la época, en la apariencia de inofensividad que daba a la frivolidad, a las pequeñas prostitutas, los galanteadores extravagantes y los amables y viejos *viveurs*. Su crítica tibia e indecisa no hizo más que estimular la corrupción. No se podía, sin embargo, esperar otra cosa que una actitud ambigua de artistas que habían triunfado, que amaban el triunfo más que nada y cuyos éxitos estaban ligados a la pervivencia de esta sociedad indolente y entregada a sus placeres. Offenbach era un judío alemán sin patria ni hogar, músico errante, un artista cuya existencia estaba doblemente amenazada; se sentía inevitablemente extranjero, desarraigado, espectador excluido, apático en sentido doble y múltiple en la capital de Francia, en medio de este mundo corrompido y, sin embargo, tan tentador. Sentía inevitablemente la posición problemática del artista en la sociedad moderna, la contradicción entre su ambición y su resentimiento, su orgullo de mendigo y su adulación del público, incluso más intensamente que sus compañeros de profesión. No era un rebelde, ni siquiera un demócrata auténtico; por el contrario, aprobaba el gobierno de «mano dura» y disfrutaba con la mayor tranquilidad intelectual de las ventajas que derivaban del sistema político del Segundo Imperio; pero miraba toda la bullente actividad que se desarrollaba en torno a él con los ojos atónitos, fríos y penetrantes de un extraño, e involuntariamente apresuraba la caída de la sociedad a la que debía su éxito en la vida.

La aparición de la opereta señala la introducción del periodismo en el mundo de la música. Después de la novela, el drama y las artes gráficas, le ha llegado el turno de comentar los acontecimientos del día a la escena musical. Pero el periodismo de la opereta no se reduce a las alusiones de actualidad en las canciones y bromas de las piezas cómicas. Todo el género es más bien una especie de sección de chismes dedicada a los escándalos de la sociedad elegante. Heine ha sido llamado con razón el predecesor de Offenbach. Los orígenes, el temperamento y la situación social de ambos son más o menos los mismos; ambos son periodistas natos, naturalezas críticas y prácticas, que no desean vivir al margen, sino en y con la sociedad, ya que no siempre en modo alguno de acuerdo con los propósitos y métodos de ésta. Heine tuvo intrínsecamente las mismas oportunidades de triunfo en el París cosmopolita de la Monarquía de Julio y del Segundo Imperio que Meyerbeer y Offenbach, solamente que no tuvo a su disposición los medios

internacionales de comunicación utilizados por sus compatriotas, más afortunados. Su fama estuvo reducida a un círculo relativamente estrecho, mientras que Meyerbeer y Offenbach conquistaron la capital de Francia y todo el mundo civilizado. Ellos crearon no sólo dos de los géneros más característicos del arte francés, sino que representaron el gusto parisino de la época más fielmente y de manera más comprensiva que sus colegas franceses. Offenbach puede ser considerado como el verdadero compendio de su época; su obra contiene los rasgos más característicos y originales de ella. Sus contemporáneos ya se dieron cuenta de que era tan representativo que le identificaron con el espíritu de París y describieron su arte como la continuación de la tradición clásica francesa. Su música unió a Europa occidental en un sentimiento de gozo por la vida y de exuberancia[117]. *La Gran Duquesa de Gerolstein* demostró ser la atracción más grande y permanente de la Exposición Universal de 1867; los numerosos soberanos y príncipes que visitaron París se entusiasmaron tanto por la obra, con la irresistible Hortense Schneider en el papel principal, como los libertinos de la capital de Francia y la pequeña burguesía de provincias. Tres horas después de su llegada a París, el Zar ruso estaba ya sentado en un palco en el Variétés, y aunque fue aparentemente más capaz de dominar su impaciencia, Bismarck se sintió tan encantado como las mismas cabezas coronadas. Rossini llamó a Offenbach «el Mozart de los Campos Elíseos», y Wagner confirmó este juicio, aunque sólo después de la muerte de su envidiado rival.

La época de furor por la opereta fue el período comprendido entre las dos exposiciones universales de 1855 y 1867. Después del desasosiego político a finales del decenio de 1860 ya no había un público debidamente frívolo, o que al menos quisiera mecerse en el sentimiento de la frivolidad y la seguridad. Con el Segundo Imperio acabaron los mejores días de la opereta. El placer que las generaciones posteriores experimentaron en ella no derivaba ya del género como expresión viva, espontánea y directa del presente, sino del «tiempo pasado», que estaba ligado a este género más directamente que a ningún otro. Gracias a esta asociación de ideas, la opereta sobrevivió a los trastornos del *fin de siècle*, y, en una ciudad tan inestable intelectualmente como Viena, siguió siendo el vehículo más popular de idealización del pasado, propiamente hasta la segunda guerra mundial. Fueron necesarias las experiencias de los últimos veinte años para imponer una revisión a la idea del «tiempo pasado», ligado en una parte de Europa con Napoleón III y Offenbach, y en otra con el emperador Francisco José y Johann Strauss. La lucha de clases, que fue suprimida en todas partes entre 1848 y 1870, estalló de nuevo a finales de este período y puso en peligro el mandato de la burguesía como beneficiaria de la reacción. La opereta parecía ser ahora la pintura de una vida feliz, libre de cuidado y peligro, de un idilio que, sin embargo, nunca había existido en realidad.

Los Goncourt tenían razón cuando profetizaron que el circo, los espectáculos de variedades y la revista desplazarían al teatro. El cine, que, por su calidad pictórica y su despliegue, puede ser contado entre estas formas visuales, confirma por entero su predicción. La opereta se aproximó todo lo posible a la revista, pero no representaba ni

mucho menos la forma original en la que el espectáculo había triunfado sobre el drama. El verdadero cambio de rumbo tuvo lugar con la aparición de la «gran ópera» durante la Monarquía de Julio, por más que el espectáculo había sido siempre un componente integral del teatro y repetidas veces había prevalecido sobre sus elementos dramáticos y acústicos. Este fue, sobre todo, el caso del teatro barroco, en el que el carácter solemne de la representación, las decoraciones, el vestuario, las danzas y desfiles se imponían con frecuencia a todo lo demás. La cultura burguesa de la Monarquía de Julio y el Segundo Imperio, que fue una cultura de nuevos ricos, cuidó también lo monumental e imponente en el teatro y exageró la apariencia de grandeza, tanto más cuanto más descuidaba la verdadera grandeza espiritual. Hay, en efecto, dos impulsos distintos que conducen a la sociedad a formas ceremoniales, grandiosas y pretenciosas: de una parte, puede verse impelida a buscar la grandeza porque ésta va de acuerdo con su modo natural de vida; de otra, el furor por lo colosal puede ser debido a la necesidad de compensar una debilidad sentida más o menos dolorosamente. El Barroco del siglo XVIII correspondía a las grandes proporciones en que la Corte y la aristocracia de la época absolutista respiraban y se movían naturalmente; el pseudobarroco del siglo XIX corresponde a las ambiciones con que la burguesía triunfante trataba de llenar este formato. La ópera se convirtió en el género favorito de la burguesía porque ningún otro arte le ofrecía tan grandes posibilidades para la ostentación, para la pompa y la tramoya, para la acumulación y complicación de efectos. El tipo de ópera realizado por Meyerbeer combinaba todos los alicientes de la escena y creaba una mezcla heterogénea de música, canción y danza que exigía ser vista tanto como ser oída, y en la que todos los elementos eran concebidos para seducir y abrumar al público. La ópera de Meyerbeer era un gran programa de variedades cuya unidad consistía más en el ritmo del espectáculo que se movía sobre la escena que en el predominio absoluto de la forma musical[118]. Estaba concebida para un público cuya relación con la música era puramente externa.

La idea de la “obra total de arte” (*Gesamtkunstwerk*) se había dejado sentir mucho antes de Wagner y expresaba una necesidad mucho antes ya de que nadiea hubiera pensado en formularla en un programa fijo. Wagner trató de justificar la naturaleza compleja de la ópera por analogía con la tragedia griega, que no era en su tiempo otra cosa que un oratorio. Pero el deseo de semejante justificación surgió de la heterogeneidad barroca del género, que desde Meyerbeer amenazaba constantemente con volverse cada vez más “informe” y sin “estilo”. La “gran ópera” debió su autoridad, que es perceptible todavía en *Los Maestros cantores* y en *Aida*, y que probablemente representaba un convencionalismo más rígido que el de la primitiva ópera italiana[119], a la circunstancia de que la cultura de la burguesía francesa sirvió de modelo a todo el continente y por todas partes correspondía a auténticas necesidades arraigadas en las condiciones sociales. Nada satisfacía estas necesidades más perfecta y rápidamente que el concertado conjunto de la ópera de Meyerbeer, la organización de los medios a su disposición —la gigantesca orquesta, el enorme escenario y el gran coro— en un conjunto que estagba concebido

solamente para impresionar, abrumar y subyugar al público. Este era sobre todo el objetivo de los grandes finales, que con frecuencia inventaban nuevos y poderosos efectos plásticos y musicales, pero que no tenían nada en común con la profunda humanidad de las escenas finales de Mozart ni con la viva gracia de las de Rossini. Lo que nosotros habitualmente llamamos "de ópera" —el escenario monumental, el énfasis vacío, la heroicidad tonante, el lenguaje y la emoción artificiales— no es, sin embargo, creación de Meyerbeer en ningún sentido y no está en modo alguno limitado a la ópera de la época. Incluso un artista de gusto tan purista como Flaubert no está libre enteramente de teatralidad. Es una parte del legado romántico heredado por esta generación, y Víctor Hugo tiene en su desarrollo una parte no menor que Meyerbeer.

De todos los representantes calificados de la época, Ricardo Wagner es el que está más cerca del estilo de ópera de Meyerbeer, no sólo porque quiere ligar su obra a un arte vivo, sino también porque ninguno está mas ansioso del triunfo que él. Acepta los convencionalismo dominantes sin oposición y, como se ha dicho, sólo gradualmente busca su camino hacia la originalidad, en contraste con el desarrollo artístico típico, que parte de una experiencia individual, de un descubrimiento personal, y termina con un estilo más o menos estereotipado[120]. Mucho más notable, sin embargo, que el punto de partida de Wagner de la "gran ópera" es su vincualción continua a una forma que combina la expresión de los sentimientos más íntimos, más profundos y más sublimes, con la ostentación del Segundo Imperio. Pero no sólo *Rienzi* y *Tannhäuser* son todavía óperas espectaculares, en las que predomina el aparato escénico, sino que *Los maestros cantores* y *Parsifal* son también en cierto aspecto obras musicales de espectáculo, concebidas para arrebatar todos los sentidos y superar toda expectación. La preferencia por lo magnífico y lo masivo es tan fuerte en Wagner como en Meyerbeer y en Zola, y Wagner es, en proporción nada menor a Hugo y Dumas, un autor teatral nato, un «histrión» y un «mimomaniático», como Nietzsche le llamaba[121]. Pero su teatralidad no es simplemente ni mucho menos el resultado de haber escrito la letra de sus óperas; por el contrario, sus óperas son la expresión de su gusto teatral confuso y de su naturaleza ruidosamente ostentosa. Como Meyerbeer, Napoleón III, La Païva o Zola, Wagner ama lo complicado, lo preciosista, lo voluptuoso, y es fácil darse cuenta de lo que sus óperas y los salones de la época, llenos de seda, terciopelo, brocado de oro, mobiliario tapizado, alfombras y cortinajes, tienen en común, incluso aunque no sepamos que quería escenarios pintados por Makart[122]. La manía por la grandeza y la exuberancia tiene en Wagner, sin embargo, orígenes más complicados; los hilos conducen no simplemente a Makart, sino también a Delacroix. Las relaciones entre *La muerte de Sardanápalo* y *El ocaso de los dioses* son tan estrechas como entre el pródigo esplendor de la «gran ópera» parisina y la celebración de los festivales de Bayreuth. Pero ni siquiera aquí se acaba todo. El sensualismo de Wagner es no sólo más elemental que una mera ostentación, sino también más auténtico y espontáneo que todo el misticismo de «sangre, muerte y lujuria» de su tiempo. Con razón, para muchas de las inteligencias más sensitivas de su siglo, su obra significó la esencia

misma del arte, el paradigma que les reveló por vez primera el significado y el principio de la música. Wagner fue, ciertamente, la última y tal vez la más grande revelación del romanticismo. Ningún otro nos permite comprender tan íntimamente con qué intoxicación de los sentidos impresionó al público contemporáneo y hasta qué punto se sentía rebelde contra todos los convencionalismos muertos y sentía el descubrimiento de un mundo joven, feliz y prohibido. Es comprensible, aunque sorprenda en un principio, que Baudelaire, que no era ni mucho menos devoto de la música, pero que es el único de los contemporáneos de Wagner cuyos acentos crean en nosotros el mismo sentimiento de felicidad que la música de *Tristán*, fuera el primero en reconocer la significación del arte de Wagner.

Aparte de sus nervios sobreexcitados, de su pasión por la narcosis y los efectos estupefacientes, Wagner comparte con Baudelaire los mismos sentimientos cuasi-religiosos y el mismo anhelo romántico de redención. Y aparte de su debilidad por los colores brillantes y las formas exuberantes, está ligado a Flaubert por una especie de diletantismo genial y una relación totalmente reflexiva con su propia obra. Tiene un talento tan escasamente natural y espontáneo, y lucha con su obra casi tan violenta y desesperadamente, y tiene en el arte una fe tan escasamente auténtica como Flaubert. Nietzsche señala que ninguno de los grandes maestros era todavía a los veintiocho años tan mal músico como Wagner, y, con la excepción de Flaubert, es cierto que ningún gran artista dudó tan largo tiempo de su propia capacidad. Ambos sintieron que el arte era el tormento de su vida, que estaba entre ellos y el disfrute de la vida, y ambos consideraron el abismo entre realidad y arte, entre *avoir* y *dire* como infranqueable. Eran miembros de la misma última generación romántica, que riñó una batalla tan incansable como desesperada contra su egoísmo y su esteticismo.

3

LA NOVELA SOCIAL EN INGLATERRA Y RUSIA

La revolución industrial comenzó en Inglaterra; allí alcanzó los más fecundos éxitos y allí provocó las protestas más ruidosas y apasionadas. Pero las acusaciones no impidieron en modo alguno a la clase dirigente oponerse con tanta mayor energía y éxito a la revolución social. El fracaso de los esfuerzos revolucionarios hizo que, mientras que en Francia una parte de los intelectuales y de los escritores comenzó, después de la experiencia de la revolución, a adoptar una actitud antidemocrática, la opinión de los intelectuales en Inglaterra, si bien no siempre en un sentido revolucionario, en conjunto se mantuvo radical. La diferencia más visible del modo de pensar entre las minorías intelectuales de ambos países consistía, por lo demás, en que los franceses eran siempre racionalistas, en cualquier posición que tomasen frente a la revolución y la democracia, mientras que los ingleses, a pesar de sus opiniones radicales y de su oposición al industrialismo, e incluso como consecuencia precisamente de su oposición a la sociedad dominante, pasaron a ser antirracionalistas desesperados y se refugiaron en el idealismo nebuloso del romanticismo alemán. De manera curiosa, en Inglaterra los capitalistas y los utilitarios estaban más profundamente ligados a las ideas ilustradas que sus contrarios, que negaban el principio de la libre concurrencia y de la división del trabajo. Desde el punto de vista de la historia de las ideas eran, pues, reaccionarios los idealistas impugnadores de las máquinas, mientras que los materialistas y capitalistas representaban el racionalismo y el progreso.

La libertad económica tenía una raíz histórica común con el liberalismo político. Una y otro pertenecían a las conquistas de la Ilustración, y eran lógicamente inseparables. En cuanto uno adoptaba el punto de vista de la libertad personal y del individualismo, había de considerar la libre concurrencia como parte integrante de los derechos del hombre. La emancipación de la burguesía fue un paso necesario en la liquidación del feudalismo y supuso, por su parte, la liberación de la economía de las trabas y limitaciones medievales. Esta emancipación de los viejos derechos se explica en primer lugar como resultado de un desarrollo mediante el cual fueron poco a poco superadas las formas de economía precapitalistas. Sólo después de que la economía alcanzara el estadio de la plena autonomía y de que la burguesía hubiese roto las rígidas barreras del sistema de clases feudal, se pudo pensar en que la sociedad se liberaba de la anarquía de la libre concurrencia. Era, además, completamente inútil combatir algunos fenómenos del capitalismo sin cuestionar el sistema entero. Mientras la economía capitalista no se volvió problemática, sólo se pudo hablar de atenuaciones filantrópicas de sus excesos. Mantenerse dentro de los principios del racionalismo y del liberalismo era el único camino que podía conducir a la reforma de los abusos; sólo había que tomar el concepto de

libertad en un sentido más amplio, que trascendiera las limitaciones burguesas. El abandono de la razón y de las ideas liberales había de conducir, por el contrario, por buena y honrada que fuera la intención primitiva, a un intuicionismo incontrolable y a una minoría de edad intelectual. De este peligro se tiene siempre conciencia al leer a Carlyle, y amenaza el idealismo de la mayoría de los pensadores Victorianos. El proverbial compromiso de la época, su vía media entre tradición y progreso, en nada se expresa tan terminantemente como en la rebeldía romántica y nostálgica del pasado de sus jefes intelectuales. Ninguno de los Victorianos representativos está completamente libre de esta disposición al compromiso, y la ambigüedad a ella aneja compromete la influencia política de un radical tan auténtico como Dickens. En Francia, la intelectualidad se sentía obligada a elegir entre la revolución y la política burguesa, y aunque la elección muchas veces se hacía con sentimientos divididos, al menos era inequívoca y definitiva. En Inglaterra, por el contrario, también aquella parte de la minoría intelectual que estaba en oposición al industrialismo se encontraba asentada sobre la base de una mentalidad tan conservadora y a veces hasta tan reaccionaria como la propia burguesía capitalista.

Los utilitarios, que representaban los principios económicos del industrialismo, eran discípulos de Adam Smith y proclamaban la doctrina de que la economía abandonada a sí misma no sólo correspondía del mejor modo al espíritu del liberalismo, sino también a los intereses generales. Lo que en los idealistas desencadenó la más fuerte resistencia contra ellos no fue tanto lo insostenible de esta tesis, como el fatalismo con que presentaban los impulsos del egoísmo, como el principio último e inconmovible de actuación, y la necesidad matemática con que creían poder derivar de la realidad del egoísmo humano las leyes de la economía y de la vida social. La protesta de los idealistas contra esta reducción del hombre al *homo oeconomicus* era la eterna protesta de la «filosofía de la vida» romántica (de la creencia en la inagotabilidad lógica y la incapacidad de dominar teóricamente la vida) contra el racionalismo y el pensamiento que abstrae de la realidad inmediata. La reacción contra el utilitarismo fue un segundo romanticismo en el que la lucha contra la injusticia social y la oposición contra las doctrinas concretas de la *dismal science* desempeñaban un papel mucho menor que la huida del presente, cuyos problemas no se sabía ni se quería tampoco resolver, hacia el irracionalismo de los Burke, de los Coleridge y de los románticos alemanes. La exigencia de una intervención del Estado era, por ejemplo, en Carlyle lo mismo el signo de tendencias antiliberales y autoritarias que la expresión de un sentimiento humanitario y altruista, y en su queja de la atomización de la sociedad se expresaba tanto el deseo de comunidad como la nostalgia de un guía al que se amara y temiera.

Después del fin del florecimiento del romanticismo inglés comienza, hacia 1815, un racionalismo antirromántico, que alcanza su punto culminante con la reforma electoral de 1832, el nuevo Parlamento y la victoria de la burguesía. La burguesía triunfante se vuelve cada vez más conservadora y opone a los esfuerzos democráticos una reacción que vuelve a tener un carácter esencialmente romántico. Junto a la Inglaterra racionalista aparece una

Inglaterra sentimental, y los capitalistas curtidos, de pensamiento claro y despierto, coquetean con ideas filantrópicas, benéficas y reformistas. La reacción teórica contra el liberalismo económico se convierte en un asunto íntimo, en una autosalvación moral de la burguesía. Es el mismo estrato social que en la práctica representa el principio de la libertad económica el que mantiene aquélla y el que forma, dentro del compromiso Victoriano, el elemento que compensa el materialismo y el egoísmo.

Los años de 1832 a 1848 son un período de la más aguda crisis social, llenos de intranquilidad y de luchas sangrientas entre el capital y el trabajo. El proletariado inglés experimentó después del *Bill* de reforma el mismo trato por parte de la burguesía que sus hermanos en Francia después de 1830. Con ello se forma una especie de comunidad de destino entre la aristocracia y el pueblo frente al enemigo común, la burguesía capitalista. Esta efímera relación nunca puede ciertamente llevar a una verdadera comunidad de intereses y hermandad de armas, pero basta para ocultar la realidad a los ojos de un pensador tan emotivo en sus decisiones como Carlyle y para transformar su lucha contra el capitalismo en una fantasía histórica romántico-reaccionaria. A diferencia de Francia, donde el odio contra la burguesía se expresa en un naturalismo estricto y despierto, en Inglaterra, que desde el siglo XVII no ha vivido ninguna revolución y donde faltan las experiencias y desengaños políticos de los franceses, surge un segundo romanticismo. En Francia, hacia mediados de siglo, está superado el romanticismo como movimiento, y la lucha contra él adquiere un carácter más o menos privado. En Inglaterra la situación se conforma de modo distinto, y el antagonismo de las tendencias racionalistas e irracionalistas no se limita en modo alguno a una lucha íntima, cual la de Flaubert, por ejemplo, sino que divide al país en dos campos, que en realidad son de composición mucho más heterogénea que las «dos naciones» de Disraeli.

La tendencia dominante en la evolución es, en Inglaterra como en todo Occidente, positivista, es decir corresponde a los principios del racionalismo y naturalismo. No sólo los poderosos de la política y la economía, no sólo los técnicos y los investigadores, sino también el hombre corriente y práctico ligado a la vida profesional ordinaria piensan de manera racionalista y antitradicionalista. La literatura de la época está, sin embargo, llena de una nostalgia romántica, de un anhelo por la Edad Media y la utopía, en el que no tienen valor alguno las leyes de la economía capitalista, la comercialización, la objetivación y eliminación de la magia de la vida. El feudalismo de Disraeli es romanticismo político; el Movimiento de Oxford, romanticismo religioso; la crítica cultural de Carlyle, romanticismo social; la filosofía del arte de Ruskin, romanticismo estético. Todas estas doctrinas y orientaciones niegan el liberalismo y el racionalismo y buscan refugio contra los problemas del presente en un orden superior, sobrepersonal, sobrenatural, en un estado que dura y no está sometido a la anarquía de la sociedad liberal e individualista. La voz más resonante y seductora es la de Carlyle, el primero y más original de los matarratas que prepararon el camino para Mussolini y Hitler. Pues por importante y fecunda que fuera en ciertos aspectos la influencia procedente de él, y por

mucho que sea lo que el presente le deba en su lucha por el valor psicológicamente inmediato de las formas de la cultura, él fue por cierto una cabeza confusa que, con las nubes de polvo y de humo de su charlatanería sobre la infinitud y la eternidad, su moral del superhombre y su mística del héroe, oscureció y veló la realidad para muchas generaciones.

Ruskin es el heredero inmediato de Carlyle; toma de él sus argumentos contra el industrialismo y el liberalismo, repite sus quejas sobre la supresión del alma y de lo divino en la cultura moderna, comparte su entusiasmo por la Edad Media y la cultura común del Occidente cristiano, pero transforma el culto abstracto de su maestro al héroe en un claro culto a la belleza; y su vago romanticismo social, en un idealismo estético con misiones concretas y objetivos claramente definibles. Nada demuestra el valor actual y la vinculación a la realidad de las doctrinas de Ruskin mejor que el que pudiera convertirse en el portavoz de un movimiento tan representativo como el prerrafaelismo. Sus ideas e ideales, y en primer lugar su repugnancia frente al arte del Renacimiento, frente a la forma grande, amplia, satisfecha y dueña de sí misma, así como su regreso al arte «gótico» preclásico, al modo sobrio y lleno de alma de los «primitivos», estaban en el aire, eran los síntomas de una crisis cultural general que abarcaba la sociedad entera. Las doctrinas de Ruskin y el arte de los prerrafaelistas proceden de una misma constitución psicológica y se expresan en la misma protesta contra la mentalidad y las opiniones artísticas convencionales de la Inglaterra victoriana. Lo que Ruskin entiende por degeneración del arte desde el Renacimiento lo ven y lo combaten los prerrafaelistas en el academicismo de su tiempo. Su lucha se dirige, en primer lugar, contra el clasicismo, contra el canon de belleza de la escuela de Rafael, esto es, contra el vacío formalismo y la superficial rutina de una práctica artística con la cual quiere presentar la burguesía de la época la prueba de su respetabilidad, de su moral puritana, de sus altos ideales y de su sentido poético. La burguesía victoriana está poseída de la idea del «arte sublime»[123], y el mal gusto que domina su arquitectura, su pintura y su artesanía es, esencialmente, consecuencia del alto engaño y la presuntuosidad que impiden la expresión espontánea de su modo de ser.

En la pintura victoriana pululan los temas históricos, poéticos, anecdóticos: es una pintura «literaria» por excelencia, un arte híbrido, en el que hay que lamentar, en todo caso, que contenga tan pocos valores pictóricos cuanto exceso de literatura. Es, ante todo, el miedo a la sensualidad, a la espontaneidad, lo que se opone en Inglaterra a la difusión de la auténtica y magnífica técnica de la pintura francesa. Pero la naturaleza repudiada vuelve a colarse por la escalera de servicio. Hay en la colección Chantrey, ese excepcional monumento del mal gusto Victoriano, un cuadro que representa a una monja joven que, además del mundo, ha prescindido también de los vestidos mundanos. Está arrodillada desnuda delante del altar de una capilla iluminada en la noche y vuelve a las monjas que están detrás de ella las formas seductoras de su delicado cuerpo. Apenas puede uno imaginarse algo más penoso que este cuadro, que pertenece al género más lamentable de la pornografía, precisamente porque es el más insincero.

La pintura prerrafaelista es tan literaria, tan «poética», como todo el arte Victoriano; pero con sus temas esencialmente nada pictóricos, es decir que nunca pueden ser dominados con los medios de la pintura, combinan ciertos valores pictóricos que a menudo son no sólo muy atractivos, sino nuevos. A su espiritualismo Victoriano, sus temas históricos, religiosos y poéticos, sus alegorías morales y su simbolismo de cuento de hadas, suma un realismo que halla expresión en el gusto por el pormenor minucioso, en la reproducción juguetona de cada hoja de hierba y cada pliegue de la falda. Esta meticulosidad está de acuerdo no sólo con la tendencia naturalista del arte europeo en general, sino, al mismo tiempo, con la ética burguesa de la buena cortesía, que ve un criterio de valor estético en la técnica sin tacha y en la ejecución cuidada. Manteniéndose dentro de este ideal Victoriano, los prerrafaelistas exageran los signos de habilidad técnica, la habilidad imitativa y los toques terminados. Sus pinturas están rematadas tan cuidadosamente como las de los pintores académicos, y percibimos que la antítesis entre los prerrafaelistas y el resto de los pintores Victorianos es mucho menos aguda que, por ejemplo, la diferencia entre los naturalistas y los académicos en Francia. Los prerrafaelistas son idealistas, moralistas y eróticos vergonzantes, como la mayoría de los Victorianos. Tienen la misma concepción contradictoria del arte, denotan el mismo embarazo, las mismas inhibiciones al dar expresión artística a sus experiencias, y su puritano pudor frente al medio en que se expresan llega tan lejos que siempre tenemos la impresión de un diletantismo tímido, aunque superiormente dotado, cuando consideramos sus obras. Este distanciamiento entre el creador y su obra hace aún más profunda la impresión de arte decorativo que va unida a toda la pintura prerrafaelista. Por eso es por lo que esta pintura parece tan afectada, tan exquisita y preciosa, y siempre tiene sobre sí algo de la calidad irreal y ornamental de las simples tapicerías. La nota preciosista, intelectual y, a pesar de su naturaleza lírica, fría, del simbolismo moderno, la gracia austera y el trazo anguloso y algo afectado del neorromanticismo, la estudiada timidez y contención, el carácter hermético del arte a finales de siglo tienen en parte su origen en este estilo artificial.

El prerrafaelismo fue un movimiento estético, un culto extremado de la belleza, una fundamentación de la vida sobre la base del arte, pero no ha de identificarse con el «arte por el arte» en mayor medida que la propia filosofía de Ruskin. La tesis de que el supremo valor del arte consiste en la expresión de «un alma buena y grande»[124] estaba de acuerdo con la convicción de todos los prerrafaelistas. Es verdad que eran formalistas y superficiales, pero vivían en la creencia de que su juego con las formas tenía una finalidad superior y un efecto educativo elevador del hombre. Hay exactamente tan gran contradicción entre su esteticismo y su moralismo como entre su arcaísmo romántico y su tratamiento naturalista de los pormenores[125]. Es la misma contradicción victoriana, que también se encuentra en los escritos de Ruskin; su entusiasmo epicúreo por el arte no es siempre en modo alguno compatible con el evangelio social que proclama. De acuerdo con este evangelio, la belleza perfecta sólo es posible en una comunidad en la que la

justicia y la solidaridad reinen de modo absoluto. El gran arte es la expresión de una sociedad moralmente sana; en una época de materialismo y mecanización, el sentido de la belleza y la aptitud para crear arte de elevada calidad deben marchitarse.

Carlyle ya había aducido contra la sociedad capitalista moderna el cargo de que embota y mata las almas de los hombres con su «vínculo del cobro» y sus métodos mecánicos de producción; Ruskin repite simplemente las fieras palabras de su predecesor. Las lamentaciones sobre la decadencia del arte tampoco son nuevas. Incluso desde que apareció la leyenda de la Edad de Oro, el arte del presente se había siempre sentido como inferior a las creaciones del pasado, y se creía que se podían descubrir en él señales de la misma decadencia, del mismo modo que eran evidentes en la moral de la época. Pero la decadencia artística nunca había sido considerada como síntoma de una enfermedad que atacase el cuerpo entero de la sociedad, y nunca había existido tan clara certeza de la relación orgánica entre arte y vida como a partir de Ruskin[126]. Él fue indudablemente el primero en interpretar la decadencia del arte y del gusto como signo de una crisis general de la cultura y en expresar el principio básico, aún hoy insuficientemente apreciado, de que las condiciones en que viven los hombres han de ser cambiadas si se quiere despertar su sentido de la belleza y su comprensión del arte. Debido a la fuerza de esta convicción, Ruskin abandonó el estudio de la historia del arte por el de la economía, y se apartó del idealismo de Carlyle, haciendo mayor justicia al materialismo de esta ciencia. Ruskin fue sin duda la primera persona en Inglaterra en subrayar el hecho de que el arte es una cuestión pública, y su cultivo, una de las más importantes tareas del Estado, es decir que representa una necesidad social y que ninguna nación puede descuidarlo sin comprometer su existencia intelectual. Fue finalmente el primero en proclamar el evangelio de que el arte no es un privilegio de los artistas, los entendidos y las clases educadas, sino que forma parte de la herencia y el patrimonio de todo hombre. Pero, con todo eso, no era en modo alguno un socialista, y ni siquiera un demócrata[127]. El Estado platónico de los filósofos, en el que reinaban de modo supremo la belleza y la sabiduría, es lo que estaba más cerca de su ideal, y su «socialismo» estaba limitado a la creencia en la educabilidad de los seres humanos y en su derecho a disfrutar de las bendiciones de la cultura. Según esto, la riqueza real consiste no en la posesión de bienes materiales, sino en la capacidad de disfrutar de la belleza de la vida. Este quietismo estético y la renuncia a toda violencia señalan los límites de su reformismo[128].

William Morris, el tercero en la serie de críticos sociales representativos de la era victoriana, piensa de modo mucho más consecuente y avanza mucho más que Ruskin en la esfera práctica. En algún respecto es, en realidad, el más grande[129], esto es, el más valiente, el más intransigente, de los Victorianos, si bien ni aun él está completamente libre de sus contradicciones y compromisos. Pero él extrajo la última conclusión de la doctrina ruskiniana de la implicación del destino del arte en el de la sociedad, y se convenció de que «hacer socialistas» es tarea más urgente que hacer buen arte. Prosiguió hasta su fin la idea de Ruskin de que la inferioridad del arte moderno, la decadencia de la

cultura artística y el mal gusto del público son sólo los síntomas de un mal más profundamente arraigado y de mayor alcance, y comprobó que no tiene interés intentar mejorar el arte y el gusto dejando la sociedad sin cambiar. Llegó a saber que influir directamente en la evolución artística es inútil, y que todo lo que se puede hacer es crear las condiciones sociales que faciliten una mejor apreciación del arte. Estaba completamente seguro de la lucha de clases en la que el proceso social, y, por consiguiente, el desarrollo del arte, acaece, y consideraba la tarea más importante imbuir al proletariado de la conciencia de este hecho[130]. Con toda su claridad sobre puntos fundamentales, sus teorías y exigencias aún contienen, como hemos dicho, numerosas contradicciones. A pesar de su sana concepción de la realidad social y de la función del arte en la vida de la sociedad, es un enamorado romántico de la Edad Media y del ideal medieval de belleza. Predica la necesidad de un arte creado por el pueblo y dirigido a él, pero es, y se empeña en seguir siendo, un diletante hedonista que produce cosas que sólo los ricos pueden adquirir y sólo los bien educados pueden disfrutar. Señala que el arte surge del trabajo, de la artesanía práctica, pero no reconoce la significación del medio de producción moderno más importante y más práctico: la máquina. La fuente de las contradicciones que existen entre sus enseñanzas y su actividad artística ha de buscarse en el tradicionalismo pequeñoburgués que constituye el fondo del juicio dado sobre la edad técnica para sus maestros, Carlyle y Ruskin, y de cuyo provincianismo nunca fue capaz de liberarse.

Ruskin atribuía la decadencia del arte al hecho de que la fábrica moderna, con su modo mecánico de producción y división del trabajo, impide una relación auténtica entre el obrero y su obra, es decir suprime el elemento espiritual y aleja al productor del producto de sus manos. En Ruskin, la lucha contra el industrialismo no estuvo dirigida contra la proletarización de las masas y se transformó en un entusiasmo romántico por algo irrecuperable: la artesanía, la industria doméstica, el gremio; en resumen, las formas medievales de producción. Pero el servicio que prestó Ruskin fue atraer la atención hacia la fealdad de las artes y artesanías victorianas y recordar a sus contemporáneos los encantos de la habilidad manual honrada y cuidadosa frente a los materiales espúreos, las formas absurdas y la ejecución barata y ruda de los productos Victorianos. Su influjo fue extraordinario, incomparable, casi incalculable.

La producción dentro del marco de un taller relativamente pequeño, que mantiene la relación personal de los trabajadores entre sí, y el predominio absoluto de la artesanía, con las tareas personales concentradas en una obra individual, con contenido propio, se convirtieron en el ideal en la producción del arte moderno y del arte aplicado. La función práctica y la solidez de la arquitectura moderna y del arte industrial son en gran medida el resultado de los afanes y doctrinas de Ruskin, aunque su influjo directo condujo a un culto más bien exagerado del trabajo manual, que se negaba a reconocer las tareas y posibilidades de la industria con máquinas y llegó a despertar esperanzas irrealizables. Era puro romanticismo, puro irrealismo, creer que los logros de la técnica, surgidos de

verdaderas necesidades económicas y que aseguraban ventajas económicas tangibles, podían simplemente ser dejados de lado; era completamente pueril intentar detener el progreso en la técnica y la economía con libelos polémicos y protestas. Ruskin y sus discípulos tenían razón en lo referente a que el hombre realmente había perdido su dominio de la máquina: la técnica se había hecho autónoma y producía, especialmente en el campo de las artes industriales, los objetos más insípidos y repulsivos; pero olvidaban que no había otro modo de dominar la máquina que aceptarla y conquistarla espiritualmente.

El error lógico que cometieron consistió en su definición demasiado estrecha de la técnica, en no reconocer la naturaleza técnica de toda producción material, de toda elaboración de cosas, de todo contacto con la realidad objetiva. El arte siempre hace uso de un medio material, técnico, instrumental, de un aparato, una «máquina», y lo hace de modo tan claro que hasta este carácter indirecto y material de los medios de expresión puede describirse como una de sus más esenciales características. El arte es quizá, al mismo tiempo, la «expresión» más sensible y sensual del espíritu humano, y, como tal, está ligado a algo concreto fuera de sí, a una técnica, a un instrumento, lo mismo si este instrumento es el telar del tejedor que la máquina de tejer, un pincel que una cámara, un violín que —por citar algo verdaderamente horrible— un órgano mecánico. Hasta la voz humana —incluso en el aparato vocal de Caruso— es un instrumento material, no una realidad espiritual. Es solamente en el éxtasis místico, en la felicidad amorosa, en la compasión —quizá sólo en la compasión— cuando el alma se desborda directamente, sin mediación y sin instrumentos, sobre otras almas, pero nunca actúa así al experimentar una obra de arte.

Toda la historia de las artes industriales puede ser representada como la continua renovación y mejora de los medios técnicos de expresión. Cuando esto se desarrolla normal y suavemente, pueden definirse la explotación plena y el dominio de estos medios como el armonioso ajuste de habilidad y finalidad en los medios y en el contenido de expresión. La obstrucción que se ha producido en este progreso desde la revolución industrial, la ventaja que los logros técnicos han adquirido sobre los logros intelectuales, ha de ser atribuida no tanto al hecho de que comenzaran a usarse máquinas más complicadas y más diferentes, cuanto al fenómeno de que el avance técnico, espoleado por la prosperidad, se hizo tan rápido que la mente humana no ha tenido tiempo de ponerse al mismo ritmo que él. En otras palabras, aquellos elementos que podían haber transferido la tradición de la artesanía a la producción mecánica —es decir los maestros independientes y sus aprendices— fueron eliminados de la vida económica antes de que tuvieran ninguna oportunidad de adaptarse ellos mismos y las tradiciones de su oficio a los nuevos métodos de producción. Lo que produjo el desequilibrio de la balanza en la relación entre el desarrollo técnico y el intelectual fue, por consiguiente, una crisis de organización, y en modo alguno un cambio básico en la naturaleza de la técnica: de golpe ocurrió que había demasiados pocos especialistas en las industrias que arraigasen en las viejas tradiciones de

la artesanía.

Morris compartía los prejuicios de Ruskin sobre el tema de la producción mecánica, lo mismo que su entusiasmo por la artesanía, pero reconoció el valor de la máquina de manera mucho más progresista y racional que su maestro. Echó en cara a la sociedad de su época usar mal las invenciones técnicas, pero ya sabía él que en ciertas circunstancias éstas podían resultar una bendición para la humanidad[131]. Su optimismo social no hizo sino acrecentar su esperanza en el progreso técnico. Morris define el arte como «expresión humana de la alegría en el trabajo»[132]; para él, el arte no es sólo una fuente de felicidad, sino ante todo el resultado de un sentimiento de felicidad. Su valor real consiste en el proceso creador; en su obra, el artista goza de su propia productividad, y es la alegría de la obra la que es artísticamente productiva. Esta autogénesis del arte es bastante misteriosa y contiene una fuerte dosis de rousseaunianismo, pero no es en modo alguno ni más mística ni más romántica que la idea de que las técnicas mecánicas significan el fin del arte.

Los fenómenos sociales que ocupan a los críticos de arte y de la sociedad en la época victoriana forman también el tema de la novela inglesa de la época. Ésta gira siempre alrededor de lo que Carlyle llamaba el problema de la «situación de Inglaterra», y describe la situación social que surgió con la revolución industrial. Pero se dirige a un público más heterogéneo que la crítica de arte de la época; es más variado y habla un lenguaje más colorista y menos remilgado; quiere interesar a estratos sociales a los que las obras de Carlyle y Ruskin nunca habían llegado, y ganarse lectores para quienes las reformas sociales no son meros problemas de conciencia, sino cuestiones de importancia vital. Pero como tales lectores son todavía una minoría, la novela sigue basándose principalmente en los intereses de las clases alta y media de la burguesía, y proporciona una salida a los conflictos morales en que están mezclados los vencedores de la lucha de clases. El estímulo puede proceder, como en el caso de Disraeli, de sueños de realización de deseos de tipo patriarcal-feudal, o, como en el de Kingsley y Mistress Gaskell, de un ideal cristiano-socialista, o, como en el de Dickens, de preocuparse por el empobrecimiento de la pequeña burguesía, pero el resultado final es siempre la aceptación fundamental del orden establecido. Todos comienzan con los más violentos ataques a la sociedad capitalista, pero al fin llegan a aceptar sus premisas, bien con una disposición mental optimista, bien quietista, como si ellos hubieran querido reclamar y luchar contra los abusos para evitar los movimientos revolucionarios más profundos. En el caso de Kingsley, la tendencia conciliadora se expresa en un cambio confesado abiertamente; en el de Dickens es únicamente encubierta por la actitud radical del autor, cada vez más izquierdista. Algunos escritores simpatizan con las clases altas; otros, con los «insultados e injuriados»; pero entre ellos no hay revolucionarios. A lo sumo oscilan entre auténticos impulsos democráticos y la reflexión de que, a pesar de todo, las diferencias de clase están justificadas y ejercen un influjo favorable. Las diferencias entre ellos son, en todo caso, de importancia secundaria en comparación con los rasgos comunes de su conservadurismo filantrópico[133].

La novela social moderna surge en Inglaterra, como en Francia, en el período de alrededor de 1830, y alcanza su punto más alto en los turbulentos años de 1840 a 1850, cuando el país está al borde de la revolución. Allí también se convierte la novela en la forma literaria más importante de la generación que ha puesto en tela de juicio los objetivos y criterios de la sociedad burguesa y que desea explicar su súbito ascenso y la ruina que la amenaza. Pero los problemas discutidos en la novela inglesa son más concretos, de significación más general, menos intelectualizados y artificiosos que en la francesa; el punto de vista del autor es más humano, más altruista, pero al mismo tiempo más conciliador y oportunista. Disraeli, Kingsley, Mistress Gaskell y Dickens son los primeros discípulos de Carlyle y figuran entre los escritores que aceptan con mejor disposición sus ideas[134]. Son irracionalistas, idealistas, intervencionistas, se mofan del utilitarismo y de la economía nacional, condenan el liberalismo y el industrialismo, y ponen sus novelas al servicio de la lucha contra el principio de *laissez-faire* y la anarquía económica que ellos hacen derivar de tal principio. Antes de 1830, la novela como vehículo de este género de propaganda social era absolutamente desconocida, si bien en Inglaterra la novela moderna había sido «social» desde un principio, esto es, desde Defoe y Fielding en adelante; estaba mucho más directa y profundamente ligada con los ensayos de Addison y Steele que con la novela pastoril y amorosa de Sidney y Lyly, y sus primeros maestros debieron su visión de la situación contemporánea y su sentimiento moral ante los problemas sociales del día a los estímulos que habían recibido del periodismo. Es verdad que este sentimiento se embota hacia el final del primer gran período de la novela inglesa, pero no se perdió de ninguna manera. La novela de terror y misterio que ocupó en el favor del público el lugar de las obras de Fielding y Richardson no tenía relación directa con los hechos sociales ni con la realidad en general, y en las novelas de Jane Austen la realidad social era el suelo en que los caracteres estaban arraigados, pero de ninguna manera un problema que la novelista intentase solucionar o interpretar. La novela no vuelve a ser «social» de nuevo hasta Walter Scott, aunque en un sentido completamente diferente de lo que había sido en Defoe, Fielding, Richardson o Smollett. En Scott, el fondo sociológico está acentuado mucho más conscientemente que en sus precursores; muestra siempre a sus personajes como representantes de una clase social, pero el cuadro de la sociedad que traza es mucho más programático y abstracto que en la novela del siglo XVIII. Walter Scott descubre una nueva tradición y está sólo muy flojamente unido a la línea evolutiva Defoe-Fielding-Smollett. Pero Dickens, el más directo heredero de Walter Scott, y sobre todo su sucesor como el mejor narrador y el más popular autor de su época, vuelve a ponerse en conexión directa con esta línea, porque incluso siendo discípulo de Scott —¿y quién no lo es entre los novelistas de la primera mitad del siglo?—, el género que crea es mucho más semejante a la forma picaresca de los viejos escritores que al modo dramático de escribir de Scott. Dickens está también estrechamente relacionado con el siglo XVIII, principalmente por la tendencia moralista y didáctica de su arte: aparte de la tradición picaresca de Fielding y Sterne, hace revivir la línea filantrópica de Defoe y Goldsmith,

que habían sido igualmente olvidados por Scott[135]. Debe su popularidad a la resurrección de estas dos tradiciones literarias, y se encuentra con el gusto del nuevo público lector a la mitad de camino, tanto por el colorido picaresco como por el tono sentimental y moralizante de sus obras.

Entre 1816 y 1850 aparece por término medio un centenar de novelas en Inglaterra cada año[136], y los libros publicados en 1852, la mayoría de los cuales son literatura narrativa, son tres veces más que las obras que se publicaron veinticinco años antes[137]. El aumento de público lector en el siglo XVIII estaba unido al desarrollo de las bibliotecas de préstamo; pero éstas se limitaron a provocar una actividad editorial más animada y no contribuyeron en modo alguno a la reducción del precio de los libros. Con su creciente demanda, más bien ayudaron a estabilizar los precios en un nivel relativamente alto. El precio de una novela en la edición normal en tres volúmenes ascendía a guinea y media, suma que sólo poquísima gente estaba en condiciones de pagar por una novela. De aquí que el lector de novelas ligeras estuviera restringido principalmente a los suscriptores de bibliotecas circulantes. Sólo cuando las novelas comenzaron a ser publicadas en forma de entregas mensuales pudo ocurrir un cambio fundamental en la composición y volumen del público lector. El pago por entregas, aunque redujo el precio sólo a una tercera parte, permitió que mucha gente que antes apenas había estado en situación de comprar libros adquiriese las obras de sus autores favoritos. La publicación de novelas en entregas mensuales representó una innovación en el comercio de libros que estaba fundamentalmente de acuerdo con la introducción de novelas en episodios y tuvo resultados similares, tanto en el campo sociológico como en el artístico. El retorno a la forma picaresca de la novela fue sólo uno de estos resultados.

Dickens, cuyos éxitos significaban también el triunfo del nuevo método de publicación, disfruta de todas las ventajas y sufre todos los inconvenientes que van unidos a la democratización del consumo literario. El constante contacto con amplias masas de público le ayuda a encontrar un estilo que es popular en el mejor sentido de la palabra. Dickens es uno de los poquísimos artistas que son no sólo grandes y populares, ni solamente grandes aunque populares, sino grandes porque son populares. A la lealtad de su público y al sentimiento de seguridad que el afecto de sus lectores le inspira debe su gran estilo épico, la llaneza de su lenguaje y aquel modo de crear espontáneo, sin problemas, casi enteramente sin arte, que carece por completo de paralelos en el siglo XIX. Por otro lado, su popularidad sólo en parte explica su grandeza de escritor, porque Alexandre Dumas y Eugène Sue son exactamente tan populares como él, sin ser grandes en ningún sentido. Y su grandeza explica aún menos su popularidad, porque Balzac es incomparablemente más grande, y también más vulgar, y, sin embargo, tiene mucho menos éxito, aunque produce sus obras en condiciones exteriormente semejantes por completo. Los inconvenientes que la popularidad tenía para Dickens son mucho más fáciles de explicar. La fidelidad a sus lectores, la solidaridad intelectual con las grandes masas de seguidores ingenuos, y el deseo de mantener el tono afectivo de esta relación

producen en él la creencia en el valor artístico absoluto de los métodos que se acomodan bien con las masas de inclinaciones sentimentales y, en consecuencia, también una creencia en el instinto infalible y en la pureza de corazón que late al unísono en el gran público[138]. Nunca habría él admitido que la calidad artística de una obra está muchas veces en relación inversa al número de personas que se sienten conmovidas por ella. Hay ciertos medios por los cuales todos podemos ser conmovidos hasta las lágrimas, aunque después nos avergoncemos de no haber resistido a la «universalmente humana» llamada de ellos. Pero nosotros no derramamos lágrimas sobre el destino de héroes de Homero, Sófocles, Shakespeare, Corneille, Racine, Voltaire, Fielding, Jane Austen y Stendhal, mientras que al leer a Dickens sentimos las mismas emociones vacías y complacientes con que reaccionamos ante las películas de hoy.

Dickens es uno de los escritores de mayor éxito de todos los tiempos y quizá el gran escritor más popular de la Edad Moderna. Es, de todas maneras, el único verdadero escritor desde el romanticismo cuya obra no brota de la oposición a su época, ni de una tensión con su ambiente, sino que coincide absolutamente con las exigencias de su público. Disfruta de una popularidad de la que no hay paralelo desde Shakespeare y que está próxima a la idea que nos formamos de la popularidad de los antiguos mimos y juglares. Dickens debe la totalidad e integridad de su visión del mundo al hecho de que no necesita hacer concesiones cuando habla a su público, de que tiene un horizonte mental exactamente tan estrecho, un gusto exactamente tan vulgar y una imaginación en realidad tan ingenua, aunque incomparablemente más rica, que sus lectores. Chesterton observa muy justamente que, a diferencia de Dickens, los escritores populares de nuestro tiempo siempre tienen el sentimiento de que han de descender hasta su público[139]. Entre ellos y sus lectores existe un abismo igualmente penoso, aunque constituido de modo distinto y fundamentado mucho menos profundamente que el que existe entre los grandes escritores y el público medio de la época. Pero tal hiato no existe en Dickens. No es sólo el creador de la más amplia galería de figuras que penetraron nunca en la conciencia general y poblaron el mundo imaginario del publico inglés, sino que su íntima relación con tales figuras es la misma que la de su público. Los favoritos de sus lectores son sus propios favoritos, y habla de la pequeña Nell o del pequeño Dombey con los mismos sentimientos y en el mismo tono que el más inocente tenderillo o la solterona más simple.

La serie de triunfos comenzó para Dickens con su primera obra larga, *Los documentos póstumos del club Pickwick*, de los que se vendían 40.000 ejemplares en entregas en separata a partir del decimoquinto número. Este éxito decidió el estilo de comercio de librería en que había de desenvolverse la novela inglesa en el cuarto de siglo siguiente. El poder de atracción del autor, que se había convertido en famoso de pronto, nunca se debilitó a lo largo de su carrera. La gente siempre estaba ansiosa de más, y él trabajaba casi tan febrilmente y sin aliento como Balzac para hacer frente a la enorme demanda. Ambos colosos se corresponden; son exponentes de la misma prosperidad literaria, surten al mismo público hambriento de libros que, después de las agitaciones de una época llena

de inquietud revolucionaria y de desilusiones, busca en el mundo ficticio de la novela un sustituto de la realidad, un puesto de señales en el caos de la vida, en compensación por las ilusiones perdidas. Pero Dickens penetra en círculos más amplios que Balzac. Con ayuda de las entregas mensuales baratas gana para la literatura a una clase complementaria nueva, una clase de gente que nunca había leído novelas antes y junto a la cual los lectores de la antigua literatura novelística parecen otros tantos espíritus selectos. Una mujer dedicada a las faenas domésticas cuenta cómo donde ella vivía la gente se reunía el primer lunes de cada mes en casa de un vendedor de rapé y tomaba té a cambio de una pequeña suma; después del té el dueño leía en voz alta la última entrega de Dombey y todos los parroquianos de la casa eran admitidos a la lectura sin pagar nada[140]. Dickens era un proveedor de novelas ligeras para las masas, el continuador del viejo «hombre del saco» y el inventor de la moderna novela «terrorífica»[141], es decir el autor de libros que, aparte de su calidad literaria, correspondían en todos los aspectos a nuestros *best-sellers*. Pero sería injusto suponer que escribió sus novelas meramente para las masas sin educar o educadas a medias; una sección de la alta burguesía, e incluso de la intelectualidad, formaba parte de su público entusiasta. Sus novelas eran la literatura de actualidad, del mismo modo que el cine es el «arte contemporáneo» de nuestra época, y tiene, incluso para gente que está perfectamente convencida de sus imperfecciones artísticas, el valor inestimable de ser una forma viva, preñada de futuro.

Desde sus mismos comienzos, Dickens fue el representante del nuevo tipo de literatura progresista tanto artística como ideológicamente; suscitó interés incluso cuando no agradaba, e incluso cuando la gente encontraba que su evangelio social era todo menos agradable, hallaba entretenidas sus novelas. Era, de todas maneras, posible separar su filosofía artística de su filosofía política. Tronaba con inflamadas palabras contra los pecados de la sociedad, la falta de corazón y el egoísmo de los ricos, la dureza y la incomprensión de la ley, el trato cruel a los niños, las condiciones inhumanas en las cárceles, fábricas y escuelas, en resumen, contra la falta de consideración al individuo que es propia de todos los organismos institucionales. Sus acusaciones resonaron en todos los oídos y llenaron todos los corazones del sentimiento incómodo de una injusticia de la que era culpable el conjunto de la sociedad. Pero el grito de alarma y la satisfacción que siempre acompaña después de un buen clamor no condujo a nada tangible. El mensaje social del autor quedó políticamente infructuoso, e incluso artísticamente su filantropía produjo frutos muy mezclados. Profundizó su penetración llena de simpatía en la psicología de sus caracteres, pero produjo al mismo tiempo un sentimentalismo que ponía a su visión en peligro de nublarse. Su benevolencia sin crítica, su *cheeryblism*, su confianza en la capacidad de la caridad privada y en la amabilidad del corazón de la clase pudiente para reparar los defectos de la sociedad, surgían, en último análisis, de su vaga conciencia social, de su posición indecisa entre las clases, como pequeñoburgués. Nunca fue capaz de sobreponerse a la impresión de haber sido arrojado en su juventud de las filas de la burguesía y haber llegado al borde del proletariado; siempre sintió que había caído

en la escala social, o, mejor, que estuvo en peligro de caer[142]. Era un filántropo radical, un amigo del pueblo de mentalidad liberal, un adversario apasionado del conservadurismo, pero en modo alguno fue socialista ni revolucionario; a lo sumo, un pequeño burgués en rebeldía, una víctima de una humillación que nunca olvidó, la que se le había inferido en su juventud[143]. Siguió siendo toda su vida un pequeñoburgués que se imaginaba hallarse en la necesidad de protegerse a sí mismo no sólo contra un peligro desde arriba, sino también desde abajo. Sentía y pensaba como un pequeñoburgués, y sus ideales eran los de la pequeña burguesía. Consideraba que el trabajo, la perseverancia, la economía, el ascenso a la seguridad, la falta de preocupaciones y la respetabilidad formaban la verdadera sustancia de la vida. Pensaba que la felicidad consistía en un estado de modesta prosperidad, en el idilio de una existencia protegida del mundo exterior hostil, en el círculo familiar, en la comodidad defendida de una habitación bien caldeada, de un gabinete cómodo o de la diligencia que lleva a sus pasajeros a un destino seguro.

Dickens es incapaz de superar las contradicciones internas de su ideología social. Por una parte, lanza las acusaciones más amargas contra la sociedad; por otra, sin embargo, subestima la extensión de los males sociales, porque rehúsa admitirlos[144]. Realmente sigue manteniéndose aferrado al principio de «todo para el pueblo, pero sin el pueblo», porque es incapaz de librarse del prejuicio de que el pueblo es incapaz de gobernar[145]. Teme al «populacho» e identifica al «pueblo», en el sentido ideal del término, con la clase media. Flaubert, Maupassant y los Goncourt son, a pesar de su conservadurismo, rebeldes indomables, mientras que, en contra de su progresismo político y de su oposición a la situación existente, Dickens es un pacífico burgués que acepta las premisas del sistema capitalista vigente sin ponerlas en discusión. Conoce sólo las cargas y las reclamaciones de la pequeña burguesía y lucha sólo contra males que pueden ser remediados sin conmover los cimientos de la sociedad burguesa. De la situación del proletariado, de la vida en las grandes ciudades industriales, él apenas sabe nada, y del movimiento de los trabajadores tiene ideas completamente torcidas. Le preocupa sólo el destino del taller, de los pequeños maestros y obreros, de los ayudantes y aprendices. Las exigencias de los obreros, la fuerza siempre creciente del futuro, sólo le producen miedo. Las conquistas técnicas de su tiempo no le interesan especialmente, y el romanticismo con que se mantiene adherido a las venerables formas de vida de antaño es mucho más espontáneo y profundo que el entusiasmo de Carlyle y Ruskin por la Edad Media con sus monasterios y gremios. Junto a la visión del mundo de un habitante de gran ciudad, amante de la novedad, de un tecnicista, que Balzac tenía, todo esto produce el efecto de un provincianismo cobarde y de un pensar perezoso. En las obras de su época tardía, especialmente en *Tiempos difíciles*, se puede observar, sin embargo, una cierta ampliación del círculo de ideas: la ciudad industrial entra como problema en su mundo intelectual y discute con creciente interés el destino del proletariado industrial como clase. Pero ¡cuán insuficiente es todavía la imagen que se hace de la estructura interna del capitalismo, cuán ingenua y llena de prejuicios es su opinión acerca de los objetivos del movimiento

obrerista, cuán pequeñoburgués es su juicio de que la agitación socialista no es más que demagogia, y la consigna de huelga nada más que una exacción![146]. La simpatía del autor va hacia el honrado Stephen Blackpool, que no toma parte en la huelga, y por una fidelidad atávica y perruna siente una solidaridad insobornable, aunque fuertemente velada, con su patrón. La «moral de perro» desempeña en Dickens un gran papel. Cuanto más alejada está una actitud de la posición intelectual madura y crítica de un hombre de espíritu, tanto mayor comprensión y simpatía le brinda. Las gentes incultas y sencillas quedan siempre más cerca de él que las ilustradas, y los niños más cerca que los adultos.

Dickens entiende completamente al revés el sentido de la lucha entre el capital y el trabajo; sencillamente, no comprende que se enfrenten dos fuerzas mutuamente inconciliables, y que no está en la buena voluntad del individuo atenuar la lucha. La verdad evangélica de que el hombre no sólo vive de pan produce en una novela que describe la lucha del proletariado por el pan cotidiano un efecto que no tiene nada de convincente. Pero Dickens no puede desligarse de su infantil fe en la conciliabilidad de las clases. Se acuna en la ilusión de que los sentimientos patriarcales y filantrópicos en una de las partes, y una conducta paciente y sacrificada en la otra, podrían asegurar la paz social. Predica la renuncia a la fuerza porque tiene por mayor mal la agitación y la revolución que la sumisión y la explotación. Si una frase tan dura como la conocida «mejor injusticia que desorden» no la dijo nunca, era sólo porque era menos valiente y mucho menos claro consigo mismo que Goethe. Transformó el egoísmo sano y nada sentimental de la antigua burguesía en una filosofía de navidad, adulterada y dulzona, que Taine caracteriza del mejor modo: «Sed buenos y amaos; el sentimiento del corazón es la única alegría verdadera… Dejad la ciencia a los sabios, el orgullo a los elegantes, el lujo a los ricos…»[147]. Dickens no sabía cuán duro era el núcleo de este mensaje de amor y cuán caro les hubiera resultado a los débiles atenerse a su paz. Pero él lo presentía, y las íntimas contradicciones de su mentalidad se reflejan de modo innegable en las graves alteraciones neuróticas que le aquejaban. El mundo de este apóstol de la paz no era en modo alguno un mundo pacífico e inofensivo. Su beato sentimentalismo es muchas veces sólo la máscara de una terrible crueldad, su humor es una sonrisa entre lágrimas, su buen humor lucha con una larvada angustia ante la vida; bajo los rasgos de sus figuras bonachonas se oculta una mueca, su decencia burguesa linda continuamente con la criminalidad, el escenario de su viejo mundo al modo tradicional es una trastera tenebrosa, su terrible vitalidad, su alegría de la vida están a la sombra de la muerte, y su naturalismo es una alucinación febril. Se descubre que este Victoriano aparentemente tan decente, correcto y respetable es un surrealista desesperado, aquejado de sueños angustiosos.

Dickens es no sólo un representante de la vida real y del naturalismo en el arte, no sólo un perfecto maestro de los *petits faits vrais*, sino precisamente el artista al que la literatura inglesa debe los más importantes logros naturalistas. Toda la novela inglesa moderna ha sacado de él su arte de describir el ambiente, de dibujar los retratos, de llevar el diálogo. Pero, en realidad, todas las figuras de este naturalismo son caricaturas, todos los rasgos de

la vida están en él agudizados, aumentados de dimensión, exagerados, todo se convierte en un fantástico juego de sombras y retablo de titiritero, todo se transforma en relaciones y situaciones estilizadas y estereotipadas hasta llegar a la simplicidad del melodrama. Sus más amables figuras son locos rematados; sus más inofensivos pequeñoburgueses, raros imposibles, monomaniacos, duendes; sus ambientes más cuidadosamente dibujados son como bastidores de óperas románticas, y todo su naturalismo produce a menudo sólo la actitud y estridencia de visiones de sueño. Los peores absurdos de Balzac producen un efecto más lógico que muchas de sus visiones. Las represiones y compromisos Victorianos engendran en él un estilo completamente desigual, indómito, «neurótico». Pero las neurosis no son siempre absolutamente complicadas, y Dickens en realidad no tenía en sí nada de complicado y diferenciado. Fue no sólo uno de los más incultos escritores ingleses, no sólo tan ignorante y tan iletrado como, por ejemplo, Richardson o Jane Austen, sino, a diferencia de esta última, que era ingenua y en muchos aspectos obtusa, un niño grande, que era insensible a los más profundos problemas de la vida. No tenía en sí nada de intelectual, y tampoco pensaba nada en los intelectuales. Si alguna vez describía a un artista o pensador, se reía de él. Frente al arte adoptaba la postura hostil del puritano, y la acentuaba todavía con la opinión sin espíritu y antiartística del burgués práctico; lo consideraba en realidad como algo superfluo y aun lamentable. Su oposición al espíritu era peor que burguesa, era pequeñoburguesa y filistea. Negaba toda comunidad con artistas, poetas y semejantes fanfarrones, como si quisiera con ello atestiguar la solidaridad con su público[148].

El público lector estaba ya dividido en la época victoriana en dos círculos perfectamente distintos, y Dickens era considerado, a pesar de sus partidarios en las clases elevadas, como el autor del público sin ilustración ni selección. Esta división existía ya por cierto en el siglo XVIII y se puede considerar precisamente a Richardson, en oposición a Defoe y Fielding, como el representante del gusto burgués más elevado; los lectores de Richardson, Defoe y Fielding eran, empero, en conjunto las mismas gentes. Por el contrario, desde 1830 la distancia entre los dos estratos culturales se fue haciendo mucho mas perceptible, y el público de Dickens podía distinguirse muy bien del de Thackeray y Trollope, si bien muchos lectores se movían todavía en la frontera de los dos. Había evidentemente ya en el siglo XVIII gentes que se podían identificar con los héroes y heroínas de Richardson mucho más fácil y completamente que con los de Fielding, pero en este momento ya existen quienes simplemente no pueden soportar a Dickens, y hay otros que apenas comprenden a Thackeray o incluso a George Eliot. El fenómeno tan característico de la situación actual de que, junto al público lector ilustrado y crítico, hay un círculo de lectores tan regulares como los otros y que en la literatura no buscan más que un entretenimiento ligero y superficial, era desconocido antes de la época victoriana. El público de la literatura de puro entretenimiento consistía principalmente aún en lectores ocasionales, mientras que el público lector asiduo se limitaba a las clases cultas. Pero en los días de Dickens ya existen, lo mismo que hoy, dos grupos de clientes regulares de bella

literatura. La diferencia entre ese tiempo y nuestros días consiste solamente en que la literatura popular de entretenimiento de entonces contenía todavía las obras de un escritor como Dickens, y en que todavía había mucha gente que podía gozar de ambas clases de literatura[149], y hoy, por el contrario, la buena literatura es fundamentalmente impopular y la literatura popular es insoportable para gentes de gusto.

La Exposición Universal de 1851 señala un cambio en la historia de Inglaterra; el período Victoriano medio es, a diferencia del primero, una época de prosperidad y de pacificación. Inglaterra se convierte en la «fábrica del mundo», los precios suben, las condiciones de vida de los trabajadores mejoran, el socialismo se vuelve inofensivo, el dominio político de la burguesía se consolida. Es verdad que los problemas sociales no se resuelven, pero al menos se alejan sus riesgos. La catástrofe de 1848 engendra en los estratos progresistas fatiga y pasividad, y con ello pierde también la novela su carácter impaciente y agresivo. Thackeray, Trollope y George Eliot no escriben ya «novelas sociales» en el mismo sentido que Kingsley, Mistress Gaskell y Dickens. Bosquejan, desde luego, grandes cuadros sociales, pero raramente exponen los problemas sociales del día, y renuncian a la propaganda de una tesis política social. En George Eliot, cuya mentalidad es particularmente característica de la atmósfera espiritual de este período[150], la realidad social no está siempre en el primer plano de la exposición, si bien es, lo mismo que en Jane Austen, el elemento vital en que se mueven las figuras y se convierten mutuamente en destino unas de otras. George Eliot describe continuamente la mutua dependencia de los hombres entre sí, el campo magnético que crean a su alrededor y cuyo efecto acrecen con cada acción y cada palabra[151]; ella muestra que dentro de la sociedad moderna nadie puede llevar una existencia aislada y autónoma[152], y en este sentido son sus obras novelas sociales. Pero el acento se ha desplazado entre tanto. La sociedad aparece ya como una realidad positiva que todo lo abarca, pero es una realidad que se acepta y no se discute.

Con George Eliot se realiza en la historia de la novela inglesa la vuelta hacia la introversión. Los más importantes acontecimientos son en ella de naturaleza espiritual y moral, y el escenario de las grandes luchas decisivas es el alma, la morada interior, la conciencia moral de los hombres. En este sentido son sus obras novelas psicológicas[153]. En lugar de sucesos exteriores y aventuras, en lugar de cuestiones sociales y conflictos, se encuentran en ellas los problemas y las crisis morales en medio de la acción. Sus héroes son seres humanos espirituales, para los que las experiencias intelectuales y morales son tan inmediatas como las realidades físicas. Sus obras son ensayos psicológico-filosóficos, que en cierta medida corresponden al ideal de la novela que se imaginaba el romanticismo alemán. Y, sin embargo, su arte significa una ruptura con el romanticismo y el primer intento con éxito de sustituir los valores morales e intelectuales creados por el romanticismo por otros fundamentalmente antirrománticos. La novela obtiene en George Eliot un nuevo contenido espiritual y emocional, un contenido espiritual cuyo valor emocional se había perdido desde el clasicismo; gira, en vez de alrededor de

acontecimientos sentimentales de naturaleza irracional, alrededor de una actitud que George Eliot misma designa como «pasión intelectual»[154]. Análisis e interpretación de la vida, reconocimiento y comprensión de los valores espirituales: tal es el objeto propio de sus novelas. Comprender es la palabra que en ella retorna continuamente[155]; estar despierto, ser responsable y exigente consigo mismo es la consigna que continuamente repite. «El signo de la vocación y la elección es la renuncia al opio, el soportar las pasiones con plena conciencia y ojos abiertos», escribe en una carta de 1860[156].

Sólo en la obra de un autor que estaba tan profundamente ligado a la vida intelectual de su tiempo como George Eliot podía el destino de hombres intelectuales, con sus problemas y contradicciones, sus tragedias y derrotas, adquirir el carácter inmediato y la fuerza que tiene en *Middlemarch*. Los mejores y más progresistas pensadores de la Inglaterra de entonces, entre otros J. S. Mill, Spencer y Huxley, se cuentan entre los amigos de Eliot; ella traduce a Feuerbach y a D. F. Strauss y está en el centro del movimiento racionalista y positivista de su época. El sentimiento serio, crítico, libre de toda ligereza y de toda fácil credulidad, que corresponde a su actitud moral, caracteriza todo su pensamiento. Es la primera que sabe describir a un intelectual de modo adecuado en la novela inglesa. Ninguno de los novelistas contemporáneos fuera de ella puede hablar de un artista o un sabio sin ponerle en ridículo o ponerse él mismo. También para Balzac son éstos seres extraños y exóticos, que le llenan de ingenuo asombro y le fuerzan a una sonrisa más o menos benévola. Junto a George Eliot él parece un autodidacta semiilustrado, si bien, como en *Un Chef-d’oeuvre inconnu*, abre perspectivas cuya profundidad y amplitud están más allá de todo lo que para George Eliot era alcanzable como artista. La fuerza de Balzac es la narración; la de George Eliot, el análisis de las vivencias. Ella conoce por experiencia propia el martirio de luchar con problemas espirituales, y sabe o presiente las tragedias que van unidas a las derrotas del espíritu, pues de otro modo no habría podido nunca crear una figura de la originalidad del doctor Casaubon[157]. Alcanza, gracias a su intelectualismo, un nuevo ideal de vida y una nueva concepción de la «vida fracasada», y enriquece con un nuevo tipo la serie de aquellos *manqués* a los que pertenecen la mayoría de los héroes de la novela moderna.

Pero el intelectualismo de George Eliot no es la razón propia y última de la psicologización de la novela social, sino sólo un síntoma del proceso que hace que los problemas sociales cedan ante los psicológicos. La novela psicológica es el género literario de la intelectualidad como estrato cultural que se emancipa de la burguesía, del mismo modo que la novela social fue la norma literaria del estrato cultural en conjunto solidario todavía con la burguesía. En Inglaterra, los intelectuales aparecen como grupo «que oscila libremente»[158] y está más allá de las clases[159], como «mediador»[160] entre las clases diversas, sólo al comienzo del período Victoriano medio. Hasta ese momento no había allí «intelectuales» en absoluto que se sintieran como clase social real y se rebelaran contra la burguesía. La clase ilustrada sigue unida a la burguesía mientras ésta la deja actuar libremente. El alejamiento que con el romanticismo aparece entre los literatos

progresistas y la burguesía conservadora se compensa otra vez con la conversión de los románticos a la idea conservadora. Los escritores del primer período Victoriano luchaban por reformas dentro de la sociedad burguesa, pero nunca pensaron en la destrucción de esta sociedad. La burguesía en modo alguno los consideraba extraños a sí misma ni tampoco traidores; antes bien, seguía su actividad de crítica de la sociedad y de la cultura con simpatía y benevolencia. El estrato de los ilustrados cumplía en la vida de la sociedad burguesa una función de cuya importancia tenían más o menos conciencia las clases dominantes. Constituía la válvula de seguridad que prevenía una explosión y aflojaba en la burguesía tensiones internas al dar expresión a conflictos de conciencia que de otra manera estaban en peligro de quedar reprimidos.

Sólo después de su victoria sobre la revolución y de la derrota del cartismo se sintió la burguesía tan segura en su poder que ya no tuvo más conflictos de conciencia ni remordimientos, y creyó que ya no había de necesitar de crítica. Con ello, la minoría de los intelectuales, especialmente los que de ellos se dedicaban a la producción literaria, perdieron el sentimiento de que tuvieran que desempeñar en la sociedad una misión. Se vieron amputados de la clase social cuyo portavoz habían sido hasta entonces, y se sintieron completamente aislados entre las clases incultas y la burguesía, que ya no los necesitaba. Con este sentimiento se formó, a partir de la antigua minoría ilustrada arraigada en la burguesía, la criatura social que designamos con el nombre de «intelectualidad». Pero este proceso representó propiamente sólo la última fase de la emancipación a través de la que los representantes de la cultura se separaron poco a poco de los representantes del poder. El humanismo y la Ilustración son las primeras etapas de esta evolución; realizan la emancipación de la cultura, por una parte, frente a los dogmas de la Iglesia, y, por otra, frente a la dictadura aristocrática del gusto. La Revolución francesa señala el fin del monopolio cultural que hasta entonces había sido ejercido por las dos clases superiores, y abre el camino al monopolio cultural de la burguesía, que parece asegurado después de la Monarquía de Julio. El último paso para la emancipación de la clase cultural frente a las clases dominantes, y el primero hacia la creación de la «intelectualidad» en sentido estricto, lo da el fin de la era revolucionaria hacia la mitad de siglo. La intelectualidad se formó de la clase burguesa y tiene su precursora en aquella vanguardia de la burguesía que está junto a la cuna de la Revolución francesa. Su idea cultural es ilustrada y liberal; su ideal de humanidad se orienta hacia el concepto de una personalidad libre, progresiva y desligada de tradiciones y convencionalismos. Cuando la burguesía aleja de sí a la intelectualidad y ésta se independiza de la clase de la que ha salido y a la que está atada por incontables vínculos, tiene lugar propiamente un proceso innatural y absurdo. La emancipación de la intelectualidad puede ser considerada como una fase de especulación general, esto es, como una parte de aquel proceso de abstracción que desde la revolución industrial suprime las conexiones «orgánicas» entre los diversos estratos sociales, profesiones y campos culturales, pero también puede ser explicada como una reacción precisamente contra esta especialización, es decir como un intento de realizar

el ideal del hombre total, polifacético, integrador de todos los valores de la cultura. La aparente independencia de la intelectualidad frente a la burguesía, y con ella de toda vinculación social, corresponde a la ilusión de un espíritu allende las clases que existe tanto entre la burguesía como en la intelectualidad. Los intelectuales quieren creer en el valor absoluto de la verdad y de la belleza porque con ello aparecen como representantes de una realidad «más elevada» y compensan así su falta de influencia en la sociedad; la burguesía, a su vez, admite esta pretensión de la intelectualidad de tener un puesto entre las clases y por encima de ellas porque con ello cree ver demostrada la existencia de valores generales humanos y la posibilidad de superar las antítesis entre las clases. La ciencia por la ciencia o la verdad por la verdad es, lo mismo que «el arte por el arte», sólo un producto del alejamiento entre la intelectualidad y la práctica. El idealismo en ello contenido le cuesta a la burguesía la superación de su odio contra el espíritu, y la intelectualidad, por su parte, expresa con ello ante todo sus celos contra la poderosa burguesía. El resentimiento de los estratos cultos contra sus patronos no es nuevo; ya los humanistas luchaban con él y creaban así los conocidos síntomas neuróticos de su sentimiento de inferioridad. Pero ¿cómo una clase que se imaginaba en posesión de la verdad no había de sentir celos, envidia y odio contra la clase que se hallaba en posesión de todo el poder económico y político? En la Edad Media disponía el clero de todos los medios de poder que tiene la «verdad», pero también en parte de los medios de la fuerza económica y política. Gracias a esta coincidencia, los fenómenos patológicos que tuvo por consecuencia la ulterior distribución de estas esferas de poder eran todavía desconocidos.

La intelectualidad moderna se recluta, a diferencia del clero medieval, de entre clases distintas en cuanto a fortuna y profesión, y representa los intereses y puntos de vista de estratos diversos, muchas veces antagonistas. Esta heterogeneidad refuerza en ella el sentimiento de que está por encima de las antítesis clasistas y de que representa la conciencia viva de la sociedad. Como consecuencia de su origen mixto siente los límites de las diversas ideologías y culturas más marcados por de pronto que los estratos culturales del pasado, y acentúa el tono de crítica social, a la que ya desde antes, aun como aliada de la burguesía, se sentía llamada. Su misión consistía desde el principio en hacer conscientes las premisas de los valores culturales; formulaba las ideas que estaban en el fondo de la mentalidad burguesa; realizaba la unidad de los principios que formaban el contenido del sentido burgués de la vida; en un mundo práctico, desempeñaba el papel del pensamiento contemplativo, de la introversión y la sublimación; era, en una palabra, el resonador de la ideología burguesa. Pero ahora, después de que los vínculos entre ella y la burguesía se han aflojado, la censura, antaño autorrefrenada, de la clase dominante, se transforma en crítica destructiva, y el principio de dinámica y de renovación, en principio de anarquía. El estrato cultural todavía unido a la burguesía fue el que preparó reformas; la intelectualidad separada de la burguesía se convirtió en un elemento subversivo y de destrucción. Hasta 1848 es la intelectualidad todavía la vanguardia intelectual de la burguesía; después de 1848 se vuelve, consciente o inconscientemente, campeón de los

trabajadores. Como consecuencia de la inseguridad de su propia existencia, siente una cierta comunidad de destino con el proletariado, y este sentimiento de solidaridad aumenta su perpetua disposición a conspirar contra la burguesía y tomar parte en la preparación de la revolución anticapitalista.

En la bohemia, los puntos de contacto entre la intelectualidad y el proletariado sobrepasan ampliamente los límites de este sentimiento general de simpatía. La bohemia es, desde luego, sólo una parte del proletariado. En cierto aspecto representa la perfección, pero también la caricatura de la intelectualidad. Realiza la emancipación de la intelectualidad frente a la burguesía, pero al mismo tiempo transforma la lucha contra las convenciones burguesas en una idea fija y a menudo en una especie de manía persecutoria. Realiza, por una parte, el ideal de la plena concentración en objetivos espirituales, pero al mismo tiempo abandona los restantes valores de la vida y hace pensar al espíritu vencedor de la vida sobre el sentido de su victoria. Su independencia frente al mundo burgués demuestra ser una libertad aparente, pues siente su alejamiento de la sociedad como una culpa grave, aunque no reconocida; su arrogancia se descubre que es debilidad disfrazada; su orgullo exagerado, duda de la propia fuerza creadora. En Francia se realiza esta evolución antes que en Inglaterra, donde, a mediados de siglo, con Ruskin, J. S. Mill, Huxley, George Eliot y sus seguidores aparecen los primeros representantes de esta intelectualidad «desvinculada», «de pensamiento autónomo», pero donde por de pronto no se puede hablar ni de una orientación hacia la revolución proletaria ni de la formación de una bohemia. La conexión con la burguesía es allí todavía tan fuerte que la intelectualidad se refugia de buena gana en una «moralidad aristocrática»[161] antes que hacer causa común con las grandes masas. También George Eliot interpreta lo que en realidad es un problema sociológico como una cuestión esencialmente psicológica y moral, y busca en la novela psicológica respuesta a cuestiones que sólo se pueden responder sociológicamente. Abandona con ello el camino que ahora recorre la novela rusa y que en ésta llega a su término.

La novela rusa moderna es en lo esencial creación de la intelectualidad rusa, esto es, de aquella aristocracia espiritual que se separaba de la Rusia oficial y que bajo el término de literatura comprende ante todo la crítica social, y bajo el de novela, desde luego, la novela «social». La novela como pura literatura de entretenimiento o como puro análisis de almas, sin pretensión alguna de tener una significación y utilidad sociales, es un género desconocido en Rusia hasta el comienzo de los años ochenta. La nación se encuentra en un proceso de fermentación tan violenta, y en el público lector la conciencia política y social está tan desarrollada que un principio como el del arte por el arte no puede en absoluto aparecer. El concepto de intelectualidad se enlaza en Rusia constantemente con el de activismo, y su vinculación con la oposición democrática es mucho más íntima que en Occidente. Los nacionalistas conservadores no pueden en modo alguno ser contados entre esta intelectualidad intransigente, cerrada a modo de secta[162], y justamente los grandes maestros de la novela rusa, es decir Dostoievski y Tolstói, pertenecen a ella sólo en

medida limitada; pero en su oposición crítica ante la sociedad dependen de la manera de pensar de la intelectualidad, y participan con su arte en la labor destructora de aquélla, aunque personalmente nada tengan que ver con la misma[163].

Toda la literatura rusa moderna surge del espíritu de la oposición. Su primer florecimiento se debe a la actividad poética de la nobleza campesina, progresista y cosmopolita, que se esfuerza, frente al despotismo de los zares, en poner en vigor las ideas de ilustración y democracia. La nobleza liberal y orientada hacia Occidente es en la época de Pushkin la única clase culta de la sociedad en Rusia. Es verdad que con la formación del capitalismo comercial e industrial la clase de los trabajadores intelectuales, que hasta el momento consistía en los funcionarios y los médicos, recibió un considerable aumento gracias a los nuevos técnicos, abogados y periodistas[164], pero la producción literaria sigue en manos de los oficiales nobles que no hallan ninguna satisfacción en su profesión y se prometen más ventajas del libre mundo burgués que del vacilante feudalismo de su época[165]. La reacción, que vuelve a comenzar con nueva fuerza después de la derrota de la rebelión de los *decabristas*, consigue, es verdad, hacer añicos a los rebeldes, pero no es capaz de impedir la formación de una nueva vanguardia política y literaria: la *intelligentsia*. Con la formación de ese estrato cultural termina el predominio de la nobleza en la literatura rusa, el cual había sido casi exclusivo hasta cerca de 1840. La muerte de Pushkin señala el fin de una época: la dirección espiritual pasa a las manos de la intelectualidad y se mantiene por completo invariable en su tendencia hasta la revolución bolchevique[166].

El nuevo estrato cultural es mixto, formado de elementos nobles y plebeyos, en grupos que se reclutan entre *déclassés* de arriba y de abajo. Sus miembros son, por una parte, los llamados «nobles dispuestos a la penitencia», que están todavía en cuanto a su mentalidad bastante cerca de los *decabristas*; por otra, los hijos de pequeños comerciantes, de funcionarios subalternos del Estado, de clérigos de la ciudad y de siervos emancipados, que suelen designarse como «gentes de vario origen» y que en su mayoría llevan una existencia insegura de «artistas libres», estudiantes, profesores particulares y periodistas. Hasta la mitad del siglo XIX estos plebeyos están en minoría frente a los nobles, pero poco a poco se vuelven más numerosos y absorben en sí a los restantes miembros de la *intelligentsia*. El papel más importante en el nuevo marco lo desempeñan los hijos de los clérigos, que tienen por su origen una cierta ilustración y receptividad intelectual, y que, además, como consecuencia de la natural oposición de los hijos frente a los padres, expresan de la manera más violenta el pensamiento antirreligioso y antitradicional de la intelectualidad. Desempeñan en conjunto la misma función que los hijos de pastores en el siglo XVIII de Occidente, donde durante la Ilustración dominaban condiciones semejantes a las de la Rusia prerrevolucionaria. No es, pues, ninguna casualidad que dos de los más importantes campeones del racionalismo y radicalismo ruso, Chernishevski y Dobroliubov, fueran hijos de sacerdotes y surgieran entre la población burguesa de las grandes ciudades mercantiles.

La Universidad de Moscú, con sus asociaciones estudiantiles y sus sociedades de instrucción propia, forma el centro de la nueva intelectualidad «fuera de clase». La oposición entre el antiguo palacio, deseoso de diversiones e indiferente, con sus altos funcionarios y generales, y la ciudad universitaria moderna, con su juventud capaz de entusiasmo y deseosa de saber, forma el origen del cambio que se produce en la cultura[167]. El estudiante pobre, entregado a sí mismo, es el prototipo de la nueva intelectualidad, lo mismo que el noble oficial de la guardia era el representante de la antigua minoría intelectual. La sociedad culta de Moscú conserva todavía durante algún tiempo su sello semiaristocrático, y las discusiones filosóficas hasta los finales de los años cuarenta se celebran todavía generalmente en los salones[168], pero éstos ya no tienen ningún carácter exclusivo y pierden poco a poco su antigua significación. Por los años sesenta, la democratización de la literatura y la formación de la nueva intelectualidad están terminadas. Después de la liberación de los campesinos, ésta experimenta una considerable ampliación con la afluencia de gentes procedentes de las filas de la pequeña nobleza empobrecida, pero los nuevos elementos ya no cambian nada en la estructura interna del grupo. Los terratenientes arruinados tenían en parte que alimentarse mediante el trabajo intelectual y acomodarse a las condiciones de vida de la intelectualidad burguesa. Acrecen en todo caso no sólo el número de los progresistas y cosmopolitas occidentalistas, sino también el de los eslavófilos, y con ello favorecen el establecimiento de un equilibrio entre ambos grupos.

La reacción espiritual que el racionalismo de la intelectualidad orientada hacia Occidente provoca bajo la forma de eslavofilia corresponde al historicismo y tradicionalismo romántico con que Occidente, medio siglo antes, reaccionara frente a la Revolución. Los eslavófilos son los herederos intelectuales indirectos, y en general inconscientes, de los Burke, De Bonald, De Maistre, Herder, Hamann, Möser y Adam Müller, lo mismo que los occidentalistas son los discípulos de Voltaire, de los enciclopedistas, del idealismo alemán y, luego, por una parte, de los socialistas Saint-Simon, Fourier y Comte, y, por otra, de los materialistas Feuerbach, Büchner, Vogt y Moleschott. Los primeros acentúan, frente al cosmopolitismo y el libre pensamiento ateo de los occidentalistas, el valor de las tradiciones nacionales y religiosas y proclaman su fe mística en el campesino ruso y su fidelidad a la Iglesia ortodoxa. Se declaran en oposición al racionalismo y positivismo y en pro de la idea irracional del crecimiento histórico «orgánico», y defienden a la vieja Rusia, con su «auténtico cristianismo» y su libertad, frente al individualismo occidental como el ideal y la salvación de Europa, lo mismo que los occidentalistas, por su parte, veían en Europa el ideal y la salvación de Rusia. La eslavofilia misma es ciertamente muy antigua, todavía más antigua que la resistencia contra las reformas de Pedro el Grande, pero su existencia oficial comienza sólo con la lucha contra Belinski. Su impulso y su programa los debe el movimiento sólo a la oposición contra los «hombres de los años cuarenta». Los representantes de esta eslavofilia teóricamente explicada y programáticamente consciente son en un principio

principalmente nobles terratenientes que viven todavía dentro de las antiguas condiciones feudales y revisten su conservadurismo político y social con la ideología de la «santa Rusia» y de la «misión mesiánica de los eslavos». Su culto por las tradiciones nacionales es en la mayor parte sólo un medio de combatir las ideas progresistas de los occidentalistas, y su entusiasmo rousseauniano y romántico por el campesino ruso, sólo la forma ideológica de su afán de aferrarse a la situación patriarcal y feudal.

Pero la eslavofilia no se identifica completamente con el conservadurismo y la reacción. Hay entre los eslavófilos verdaderos amigos del pueblo, lo mismo que entre los occidentalistas hay también adversarios de la democracia. Herzen mismo, como se sabe, había ya hecho algunas salvedades contra las instituciones democráticas de Occidente. Los primeros eslavófilos son en todo caso contrarios a la autocracia zarista y combaten el gobierno de Nicolás I. Los eslavófilos posteriores adoptan una actitud más favorable frente al zarismo, cuya idea es una parte integrante de su teoría del Estado y de su filosofía de la historia, pero sigue siempre habiendo demócratas entre sus partidarios. Se deben distinguir dos fases en el movimiento eslavófilo, lo mismo que se debe hablar de dos distintas generaciones de occidentalistas. Pues lo mismo que el reformismo y racionalismo de los años cuarenta se transforma en el socialismo y el materialismo de los años sesenta y setenta, la eslavofilia de los terratenientes feudales se cambia en el paneslavismo y populismo de los Danilevski, Grigóriev y Dostoievski. La nueva dirección democrática está en la más aguda oposición a la antigua tendencia aristocrática[169]. Después de la liberación de los campesinos, muchos de los viejos escritores se separan de la intelectualidad y el occidentalismo y se unen a los nacionalistas, de manera que apenas se puede ya sostener que «la crítica conservadora era en todos los aspectos, tanto cualitativa como cuantitativamente, notablemente más débil que la progresista»[170].

Los eslavófilos y los occidentalistas se distinguen ahora más bien por sus métodos de lucha que por sus objetivos. Toda la Rusia intelectual se apropia de la «idea eslava»; todos los intelectuales son patriotas y heraldos de la «misión de Rusia»; «se arrodillan místicamente ante la piel rusa de oveja»[171], estudian el alma rusa y se entusiasman por la «poesía etnográfica». La frase de Pedro el Grande: «Necesitamos de Europa durante un par de decenios, después podremos volverle la espalda», sigue correspondiendo al pensamiento de la mayoría de los reformadores. La palabra *narod*, que a la vez significa «pueblo» y «nación», hace posible que se borre la diferencia entre demócratas y nacionalistas[172]. Las veleidades eslavófilas de los radicales se explican ante todo por la circunstancia de que las rusos, que todavía se encuentran al comienzo del capitalismo, están como nación mucho más unificados, esto es, menos diferenciados en clases, que los pueblos de Occidente. Toda la minoría intelectual tiene en Rusia una mentalidad rousseauniana y se comporta de modo más o menos hostil frente al arte y la cultura: siente las tradiciones culturales de Occidente —la cultura clásica, la Iglesia romana, la escolástica medieval, el Renacimiento y la Reforma y, en parte, incluso el individualismo moderno, el cientificismo y el esteticismo— como un estorbo para la realización de sus

propios fines[173]. El utilitarismo estético de los Belinski, Chernishevski y Písarev es tan antitradicionalista como la hostilidad de Tolstói contra el arte. Ni siquiera en la gran controversia entre subjetivismo y objetivismo, individualismo y colectivismo, libertad y autoridad, están claramente repartidos los papeles entre occidentalistas y eslavófilos, si bien naturalmente los occidentalistas se inclinan más al ideal liberal y los eslavófilos más al autoritario. Pero Belinski y Herzen luchan tan desesperadamente, y a menudo con tanta perplejidad, con el problema de la libertad individual como Dostoievski y Tolstói. Toda la especulación filosófica de los rusos gira alrededor de este problema, y el peligro del relativismo moral, el fantasma de la anarquía, el caos del crimen, ocupan y angustian a todos los pensadores rusos. Las grandes y decisivas cuestiones europeas del extrañamiento del individuo frente a la sociedad, de la soledad y aislamiento del hombre moderno, las formulan los rusos como el problema de la libertad. En ninguna parte se ha vivido este problema con mayor profundidad, intensidad y conmoción que en Rusia, y nadie ha sentido de manera más atormentadora la responsabilidad ligada a su solución que Tolstói y Dostoievski. El héroe de *Recuerdos de la casa de los muertos*, Raskolnikov, Kirilov, Iván Karamázov, todos luchan con este problema, todos combaten contra el peligro de ser devorados por el abismo de la libertad ilimitada, del capricho y del egoísmo. La repulsa de Dostoievski contra el individualismo, su crítica de la Europa racionalista y materialista, su apoteosis de la solidaridad humana y del amor, no tienen otro sentido que impedir un proceso que había de conducir al nihilismo de Flaubert; la novela occidental termina describiendo al individuo enajenado de la sociedad, sucumbiendo bajo el peso de su soledad; la novela rusa describe desde el principio hasta el fin la lucha contra los demonios que llevan al individuo a separarse del mundo y de la comunidad. Este rasgo esencial explica no sólo los problemas de figuras como Raskolnikov e Iván Karamázov, de Dostoievski, o Pedro Besújov y Lewin, de Tolstói, no sólo el mensaje de amor y de fe de estos escritores, sino el mesianismo de toda la literatura rusa.

La novela rusa es literatura tendenciosa en un sentido mucho más estricto que la novela occidental. Los problemas sociales ocupan en ella no sólo un espacio mayor y una posición más central, sino que mantienen durante más tiempo y de manera más indiscutida su predominio que en la literatura de Occidente. La conexión con las cuestiones políticas y sociales del día es por de pronto más íntima que en las obras de los escritores contemporáneos franceses e ingleses. El despotismo no ofrece en Rusia a las energías intelectuales ninguna otra posibilidad que la literatura, y la censura encauza la crítica social en las formas literarias como único canal de desagüe[174]. La novela como forma de crítica social por excelencia adquiere en consecuencia un carácter activista, pedagógico, incluso profético, como nunca lo tuvo en Occidente, y los autores rusos siguen siendo los maestros y profetas de su pueblo cuando los literatos en Europa ya se han sumido en una plena pasividad y aislamiento. El siglo XIX es para los rusos la época de su Ilustración; conservan el entusiasmo y el optimismo de la época prerrevolucionaria cien años después de los pueblos de Occidente. Rusia no ha vivido el desengaño de las revoluciones de

Europa, traicionadas, vencidas y falsificadas. De la fatiga que se hace perceptible en Francia e Inglaterra después de 1848, allí no se nota nada. A la juvenil inexperiencia de la nación y a la no derrota de la idea social se debe el que en una época en que el naturalismo en Francia e Inglaterra comienza a transformarse en un impresionismo pasivo, la novela naturalista en Rusia siga siendo viva y capaz de desarrollarse. La literatura rusa, que de las manos de la nobleza campesina, fatigada y amenazada de ruina, pasa a las de una clase ascendente, cuando la burguesía portadora de la cultura en Occidente se siente ya agotada y amenazada desde abajo, supera no sólo la dolencia cósmica que comenzaba a aparecer en la poesía de la nobleza de sentimientos románticos, sino también el tono de resignación y de escepticismo que domina la literatura occidental moderna. La novela rusa es, a pesar de los tonos oscuros de su expresión, de un optimismo invencible, testimonio de la fe en el futuro de Rusia y de la humanidad; está llena de un esperanzado ánimo de lucha, de una nostalgia evangélica de salvación y de la certeza de la redención. Este optimismo no se expresa en modo alguno en puros sueños del deseo y en *happy endings* baratos, sino en la segura confianza de que los sufrimientos y sacrificios de la humanidad tienen un sentido y nunca son en vano. Las obras de los grandes escritores rusos terminan casi siempre de manera conciliadora, si bien a menudo muy tristemente; son más serias que las novelas de Flaubert, de Maupassant y de los Goncourt, pero nunca tan amargas, nunca tan desesperadas.

El milagro de la novela rusa consiste en que, a pesar de su juventud, alcanza no sólo la altura de la novela francesa e inglesa, sino que arrebata a éstas la dirección y representa la forma literaria más progresista y vital de la época. Junto a las obras de Dostoievski y Tolstói, toda la literatura occidental de la segunda mitad del siglo aparece como agotada y estancada. *Ana Karenina* y *Los hermanos Karamázov* señalan la cumbre del naturalismo europeo; resumen y superan los logros psicológicos de la novela francesa e inglesa, sin perder el sentido de las grandes relaciones supraindividuales. Como la novela social alcanza su perfección con Balzac, la de formación del carácter con Flaubert, la picaresca con Dickens, así la novela psicológica entra con Dostoievski y Tolstói en el estadio de la plena madurez. Estos dos escritores representan la conclusión del proceso que, por una parte, arranca de la novela sentimental de Rousseau, Richardson y Goethe, y, por otra, de la novela analítica y Svidrigailov, Myshkin y Rogoshin, Iván Karamázov y Smerdiakov; todo impulso, toda excitación, todo pensamiento engendra su contrario en cuanto aparece en la conciencia de estos hombres. Los héroes de Dostoievski están en todas partes ante alternativas contra las que deberían elegir y no pueden hacerlo; por eso su pensar, su autoanálisis y autocrítica son un continuo enojo y rabia contra sí mismo. La parábola de los cerdos en los que se ha introducido el espíritu malo no se refiere sólo a las figuras de *Los demonios*, sino en mayor o menor medida a toda la estirpe que él describe como creador. Sus novelas se desarrollan en la víspera del juicio final; todo se encuentra en el estado de la más terrible tensión, de la más mortal angustia, del más desaforado caos; todo espera su esclarecimiento, pacificación y salvación mediante un milagro; su solución, no

por la fuerza y la agudeza del espíritu, no por la dialéctica de la razón, sino por la renuncia a esta potencia y el sacrificio de la razón. En el pensamiento del suicidio intelectual, que Dostoievski defiende, se expresa toda la problemática de su filosofía, que busca resolver problemas reales y cuestiones bien planteadas de manera completamente irreal.

Dostoievski debe la profundidad y finura de su psicología a la intensidad con que ha vivido los problemas del hombre intelectual moderno. Pero la ingenuidad de su filosofía moral procede de sus escapadas antirracionalistas, de su traición al intelecto y de su incapacidad de resistir a las seducciones del romanticismo y del idealismo abstracto. Su nacionalismo místico, su ortodoxia religiosa y su ética intuitiva forman una unidad espiritual y proceden evidentemente de la misma vivencia y de la misma conmoción anímica. Dostoievski pertenecía en su juventud a los radicales y era miembro del círculo de ideas socialistas de Patraschebski. Fue, a causa del papel que allí desempeñaba, condenado a muerte, indultado después de haber vivido todos los preparativos para su ejecución, y enviado a Siberia. Esta experiencia y los años de prisión parecen haber quebrantado su rebeldía. Cuando después de una ausencia de diez años vuelve a San Petersburgo, ya no es ni un socialista ni un radical, si bien todavía está muy lejos de su ulterior misticismo político y religioso. Sólo las terribles privaciones de la época siguiente, su enfermedad que se agravaba, su vagabundeo por Europa, rompieron por completo su resistencia. Ya el autor de *Crimen y castigo* y de *El idiota* busca en la religión defensa y paz; el creador de *Los demonios* y de *Los hermanos Karamázov* es un apologista entusiasta de la autoridad eclesiástica y profana y heraldo del dogma positivo. Moralista, místico, reaccionario, según se le suele caracterizar sumariamente, llega a serlo Dostoievski sólo en su época tardía[175]. Pero aun con esta limitación no es fácil definirle políticamente. Su crítica del socialismo es un absurdo; el mundo que describe clama por el socialismo y por la libertad de la humanidad de la pobreza y la humildad. Se tendrá que hablar en él del «triunfo del realismo», de la victoria del artista de clara mirada y mentalidad realista sobre el político confuso y romántico. Pero en Dostoievski la situación está mucho más complicada que en Balzac. En su arte actúa una profunda simpatía y solidaridad con los «humillados y ofendidos», de la que nada hay en Balzac, y hay en él algo así como una aristocracia de la pobreza, aunque también en su poesía de las gentes pobres mucho es sólo convención literaria y tópico romántico. Dostoievski es, en todo caso, uno de los pocos auténticos poetas de la pobreza, y no sólo porque escribe con simpatía por los pobres, como hacen, por ejemplo, George Sand y Eugène Sue, o como consecuencia de pálidos recuerdos como Dickens, sino como quien ha pasado la mayor parte de su vida en la miseria y durante tiempo ha sufrido literalmente hambre. Por eso Dostoievski, aun cuando habla de sus problemas religiosos y morales, produce un efecto más excitante y revolucionario que cuando George Sand, Eugène Sue y Dickens hablan de la miseria y la injusticia de su época. Pero no es, en modo alguno, portavoz de las masas revolucionarias. Con el proletariado obrero y el campesinado no tiene, a pesar de su idealización del «pueblo» y de su eslavofilia, ningún contacto íntimo[176]. Sólo hacia el

proletariado intelectual se siente él de veras atraído. Se llama a sí mismo «proletario literario» y «caballo de posta», que trabaja siempre bajo la presión de un plazo de entrega, que jamás en su vida ha vendido una obra de otro modo que por anticipado y que muchas veces todavía no conoce el fin de un capítulo cuando el comienzo ya se encuentra en la imprenta. El trabajo le ha aplastado, destrozado, hecho gemir; ha trabajado hasta que su cerebro se ha embotado y roto. ¡Si él pudiera escribir una sola novela como escriben Turguéniev y Tolstói sus obras! Pero él se llama a sí mismo orgullosa y desafiadoramente un «literato» y se considera como el representante de una nueva generación y de una nueva clase social que hasta ahora no ha tomado la palabra en la literatura. Y él, a pesar de su oposición contra los afanes políticos de la intelectualidad, es el primer representante en pleno derecho de este estrato en la novela rusa. Gógol, Goncharov y Turguéniev expresan todavía el sentido de la vida de la nobleza campesina, aunque en parte representen ideas muy progresistas, y, en oposición a sus intereses de clase, pertenezcan a los campeones del aburguesamiento de Rusia. Dostoievski cuenta, con razón, todavía a Tolstói entre los representantes de esta «literatura de terratenientes», y le llama el «historiógrafo de la aristocracia», que en sus grandes novelas, ante todo en *Guerra y paz*, mantiene la forma de la crónica de familia de los Aksakov[177].

La mayoría de los héroes de Dostoievski, es decir Raskolnikov, Iván Karamázov, Shatov, Kirilov, Stepan Verjovenski, son intelectuales burgueses, y Dostoievski orienta su análisis de la sociedad por los puntos de vista de éstos, si bien nunca se identifica expresamente con ellos. Pero significativo de la mentalidad de un escritor no es tanto saber por quién toma partido, sino a través de los ojos de quién mira el mundo. Dostoievski mira los problemas de su época, ante todo la atomización de la sociedad y la profundización del abismo entre las clases, desde el punto de vista de la intelectualidad, y ve la solución en que los cultos vuelvan a unirse con el pueblo ingenuo y creyente, del que se han alejado. Tolstói juzga los mismos problemas desde el punto de vista de la nobleza, y espera la convalecencia de la sociedad del entendimiento entre los terratenientes y los campesinos. Su pensamiento sigue ligado a conceptos patriarcales y feudales, e incluso aquellas figuras que están más cerca de ser realización de sus ideas, los Levin y Piotr Besújov, son, a lo sumo, gente que hace feliz al pueblo, pero no verdaderos demócratas. En el mundo de Dostoievski domina, por el contrario, una plena democracia espiritual. Todos sus personajes, tanto los ricos como los pobres, los aristócratas como los plebeyos, luchan con iguales problemas morales. El rico príncipe Myshkin y el pobre estudiante Raskolnikov son ambos vagabundos sin patria, *déclassés* y rechazados, que no tienen ningún puesto en la moderna sociedad burguesa. Todos sus héroes están, en cierta medida, fuera de esta sociedad y forman un mundo sin clases, en el que sólo dominan relaciones entre almas. Están, en su hacer y su no hacer, siempre presentes con su ser entero y su alma entera y representan en medio de la rutina del mundo moderno una realidad puramente espiritual, anímica, utópica. «No tenemos intereses de clase porque tomados estrictamente no nos corresponde ninguna clase, y porque el alma rusa es más ancha que

las antítesis de clase, los intereses y los derechos de clase», escribe Dostoievski en *Diario de un escritor*, y nada es más característico de su mundo intelectual que la contradicción entre esta afirmación y la conciencia de su diferencia, condicionada clasísticamente, frente a sus colegas aristócratas. El propio Dostoievski, que traza entre él y los representantes de la «literatura de propietarios» una línea tan marcada, y fundamenta su derecho a la existencia como escritor en su intelectualismo plebeyo, niega, por otra parte, la existencia de clases y cree en la primacía de las relaciones anímicas sociales.

A la semejanza de la posición social de Dostoievski y de Dickens se ha aludido ya repetidas veces. Obsérvese que ambos son hijos de padres socialmente no del todo bien arraigados y que conocieron desde su juventud el sentimiento de la inseguridad social y del desarraigo[178]. Dostoievski era hijo de un médico militar y de la hija de un comerciante. Su padre adquirió una pequeña finca y mandó a sus hijos a estudiar en un colegio donde, por lo demás, sólo iban los hijos de los nobles. La madre murió pronto y el padre, que se dio a la bebida, era golpeado por sus propios campesinos, a los que debe de haber tratado muy mal. Dostoievski se hundió desde un nivel social relativamente respetable a la situación de aquel proletariado intelectual por el que se sentía, ora atraído, ora rechazado. Nada es más verosímil que el que la actitud social de Dostoievski, llena de contradicciones y en gran parte nada clara, igual que la de Dickens, estuviera realmente en relación con la vacilante posición de sus padres y con el temprano conocimiento que uno y otro trabaron con el sentimiento de quedar fuera de una clase.

La posición de Dostoievski en la historia de la novela social está caracterizada ante todo por el hecho de que es creación suya la primera presentación naturalista de la gran ciudad moderna, con su población pequeñoburguesa y proletaria, sus pequeños comerciantes y empleados, sus estudiantes y prostitutas, sus vagos y sus hambrientos. El París de Balzac era todavía una fantasía romántica, escenario de aventuras fantásticas y maravillosos encuentros, un escenario teatral pintado con el claroscuro de las antítesis, un país de cuento donde habitaban como vecinas la cegadora riqueza y la pobreza pintoresca. Dostoievski, por el contrario, pinta el cuadro de la gran ciudad completamente gris sobre fondo gris, lo mismo que un lugar de miseria oscura y sin color. Traza sus oficinas ministeriales, sus tabernas espesas, sus apartamentos amueblados, esas habitaciones «ataúdes», como él las llama, en las que pasan sus días las más tristes víctimas de la vida de gran ciudad. Todo ello tiene una innegable significación social y una intención política; pero Dostoievski se esfuerza en volver a quitarles a sus personajes los coeficientes clasistas. Derriba las barreras económicas y sociales entre ellos y los mezcla, como si en realidad existiera algo como un destino humano común. Su espiritualismo y su naturalismo desempeñan la misma función: crean la leyenda de un ser moral, que vive su existencia regulada por leyes superiores por encima del nacimiento, la clase y la educación. En Goncharov, Turguéniev y Tolstói se mantienen sin borrarse los rasgos de clase en los personajes; la circunstancia de que pertenezcan a la nobleza, a la burguesía o al pueblo, ni por un momento se desconoce o se olvida. Dostoievski descuida, por el

contrario, a menudo, estas diferencias, e incluso parece que a veces prescinde de ellas deliberadamente. Que el carácter clasista de sus personajes quede a pesar de ello en vigor, y que especialmente sintamos a sus intelectuales como un grupo social definible con precisión, es cosa que corresponde al triunfo de aquel realismo que hace de Dostoievski, contra su propia voluntad, un materialista.

Este «materialismo» pertenece desde luego sólo a las premisas más imperceptibles y en general más inconscientes de su espiritualidad, espiritualidad que es una verdadera pasión, una locura de poseído debida a la necesidad de deshilachar las vivencias, de fundamentar los sentimientos hasta su último impulso, de repensar las ideas una y otra vez, experimentarlas con todas sus consecuencias y descender hasta su más profunda fuente subconsciente. Los héroes de Dostoievski son pensadores apasionados, imperturbables, maniáticos, que luchan tan desesperadamente con sus propias ideas como los héroes de las novelas caballerescas con gigantes y vestiglos. Padecen, asesinan, mueren por ideas; la vida es para ellos una misión filosófica, y su única función vital insuprimible, el único contenido de su vida, es el pensar. Luchan con verdaderos vestiglos, con ideas todavía no nacidas, indefinibles, incapaces de forma, con problemas que no se pueden resolver, ni aun siquiera formular. Dostoievski es no sólo el primer pensador moderno que sabe conformar una vivencia intelectual tan concreta e inmediatamente como una experiencia sensible, sino que penetra a la vez en regiones espirituales en las que nadie se había arriesgado todavía. Descubre una nueva dimensión, una nueva profundidad, una nueva intensidad del pensamiento. El descubrimiento debe ante todo su impresión de novedad a la circunstancia de que el romanticismo nos ha acostumbrado a distinguir estrictamente pensamientos y sentimientos, ideas y pasiones, y a considerar a los sentimientos y pasiones como los objetos apropiados de la creación literaria[179]. Lo verdaderamente nuevo en el estilo espiritual de Dostoievski consiste en que es un romántico del pensamiento y que en él el movimiento de los pensamientos tiene la misma vehemencia emocional y el mismo ímpetu patético y hasta patológico que tienen en los románticos el oleaje y el huracán de los sentimientos. La síntesis de intelectualismo y romanticismo es lo que hace época en el arte de Dostoievski; de ella procede la más progresista forma literaria de la segunda mitad del siglo pasado, forma que correspondió de modo excelente a las exigencias artísticas de aquella época ligada indisolublemente con el romanticismo y que aspiraba inconteniblemente al intelectualismo. La renuncia, tanto al uno como al otro de estos dos elementos, esto es, tanto al neoclasicismo afectado como al histérico neorromanticismo, se había visto que eran callejones sin salida; el expresionismo dostoievskiano podía, por el contrario, ser continuado y adaptado al nuevo sentido de la vida.

Dostoievski, empero, se movía no sólo en las alturas del romanticismo, sino también en sus bajos fondos. Su obra representaba no sólo la continuación de la literatura romántica de confesión, sino a la vez de la novela romántica de terror y aventuras[180]. También en este aspecto era el auténtico contemporáneo de Dickens, y un escritor que, por

lo que se refiere a la elección de sus medios artísticos, carecía tan probadamente de selección como los demás productores de la literatura de folletín y de serie. Quizá hubiera evitado en realidad ciertas faltas de gusto y ciertos descuidos si hubiera podido trabajar como Tolstói y Turguéniev. El melodramatismo de su estilo estaba en todo caso unido inseparablemente con su concepción de la novela psicológica, y lo violento de los medios era para él no sólo un vehículo para la emoción del relato, sino que contribuía a crear aquella atmósfera psicológica caldeada sin la cual serían inconcebibles las situaciones dramáticas de sus novelas. Si así se quiere, *Los hermanos Karamázov* es una novela de crímenes; *Crimen y castigo*, una novela policíaca; *Los demonios*, una novela de aventuras; *El idiota*, una novela sensacionalista. Asesinato y crimen, misterios y sorpresas, escenas conmovedoras y crueles, humores morbosos y macabros desempeñan en ellas un papel principal. Sería, sin embargo, un error suponer que todo esto está allí para compensar al lector de la abstracción del contenido espiritual; el autor quiere más bien provocar el sentimiento de que los procesos anímicos de que se trata son tan elementales como las más primitivas acciones impulsivas.

Hallamos en Dostoievski otra vez la galería completa de los héroes de la novela romántica de aventuras: el héroe hermoso, fuerte, misterioso y solitariamente byroniano (Stavrogin), el impulsivo y violento y sin escrúpulos, peligroso, pero bonachón (Rogoshin y Dimitri Karamázov), las figuras luminosas y angelicales (Myshkin y Aliosha), la prostituta de alma pura (Sonia y Natasha Filipovna), el viejo libertino (Fiodor Karamázov), el escapado del presidio (Fedka), el borracho perdido (Lebiadkin), etc. Hallamos en él todos los requisitos de la novela de terror y de aventuras: la muchacha seducida y abandonada, la boda en secreto, las cartas anónimas, el asesinato misterioso, la locura, los desmayos, las bofetadas sensacionales y, ante todo y repetidamente, las escenas de escándalo en público, que producen el efecto de una explosión[181]. Estas escenas muestran de manera excelente lo que Dostoievski es capaz de hacer con los medios de la novela sensacionalista. Le sirven éstos no sólo, como se debería pensar, para producir efectos finales y ruidosos, sino que están presentes desde un principio como amenazador peligro y producen la sensación de que las grandes pasiones y las relaciones anímicas elementales tocan siempre los límites de lo convencional y de lo permitido socialmente. Las utópicas islas psicológicas en las que los héroes dostoievskianos viven su existencia moral resulta que son una estrecha jaula donde, siempre que se rompe la inmanencia de su destino, se llega a un escándalo social. Pertenece a la esencia de estas escenas de escándalo el que se desarrollen en presencia de la sociedad más mezclada imaginable, con intervención de los elementos sociales más inconciliables. Tanto en la gran escena de escándalo en casa de Natasha Filipovna en *El idiota*, como también en el de la casa de Varvara Petrovna en *Los demonios*, se reúnen todos los actores del drama, como si el autor quisiera demostrar que la disolución general no puede en manera alguna mantener las diferencias sociales. Cada una de estas escenas hace el efecto de una pesadilla en la que una multitud de personas se amontona en un espacio increíblemente estrecho, y el carácter

de mal sueño que les es propio muestra qué incómoda fuerza tiene para Dostoievski la sociedad con sus distinciones de clase y de rango, con sus tabúes y sus vetos.

La mayoría de los críticos subrayan la estructura dramática de las grandes novelas de Dostoievski, pero interpretan ordinariamente esta cualidad formal sólo como un medio de producir efectos escénicos, y la contrastan con el amplio curso épico que va fluyendo en las novelas de Tolstói. Pero la técnica dramática no tiene en Dostoievski sólo la función de crear efectos realzados como el final de acto, en los que vienen a juntarse los hilos de la acción y estalla el conflicto amenazador, sino que llena toda la acción de vida dramática y expresa una visión del mundo completamente distinta del sentimiento épico de la vida. El sentido de la existencia no está para Dostoievski contenido en su temporalidad, ni en el nacimiento y muerte de sus finalidades, ni en los recuerdos e ilusiones, ni en los años, días y horas, que caen uno tras otro y nos van cubriendo, sino en aquellos momentos sublimes en que las almas se desnudan por completo y parecen reducirse a una forma simple e inequívoca, en los cuales se sienten esenciales y sin problema, se explican como idénticas consigo mismas y de acuerdo con su destino. Que tales momentos existen es el principio en que reposa el trágico optimismo de Dostoievski, aquella conciliación con el destino que los griegos en sus tragedias llamaron *katharsis*. Aquí reside su visión del mundo antitética del pesimismo y el nihilismo de Flaubert. Dostoievski ha descrito siempre el sentimiento de la mayor felicidad y de la más perfecta armonía como vivencia de la intemporalidad; así, en primer lugar, el estado de Myshkin antes de sus ataques epilépticos, y los «cinco segundos» de Kirilov, cuyo placer, como él subraya, no se podría soportar más tiempo. Para describir una existencia que culmina en tales momentos, la concepción flaubertiana de la novela, fundada por completo en el sentimiento del tiempo, debía ser cambiada tan esencialmente que el resultado apenas parece tener nada que ver con la novela en el sentido anterior. La forma dostoievskiana representa, por cierto, la continuación inmediata de la novela social y psicológica, pero a la vez significa el comienzo de un proceso nuevo. Lo que se suele designar como su estructura dramática está orientado según un principio formal completamente distinto de la unidad de la novela romántica amorosa y de formación de carácter, que había disuelto la antigua forma picaresca. Representa más bien un retorno a la novela picaresca, dado ya que los momentos dramáticos están distribuidos por toda la novela y forman varios puntos autónomos de concentración. Con esta supresión de la continuidad en beneficio de una serie de episodios esenciales, llenos de expresión, pero compuestos a modo de mosaico, anticipa el principio formal de la novela expresionista moderna. El relato cede ante el diálogo, el análisis psicológico y la discusión filosófica, y la novela se convierte en una colección de escenas dialogadas y de monólogos íntimos, que el autor acompaña con comentarios y divagaciones.

Este método se aleja muchas veces del naturalismo como estilo, tanto como de la novela como género épico. Dostoievski representa en realidad, por lo que hace a la agudeza de la observación psicológica, la forma más desarrollada de la novela naturalista, pero si se entiende por naturalismo la descripción de lo normal, lo medio y cotidiano, en

su predilección por situaciones agudizadas como en sueños y por caracteres fantásticamente exagerados hay que ver una reacción contra el naturalismo. Dostoievski define su propia situación en la historia del estilo con perfecta exactitud: «Se me llama —dice— psicólogo, y ello es falso; yo soy realista sólo en un sentido más elevado, esto es, describo todas las profundidades del alma humana.» Estas profundidades significan en él lo irracional, demoníaco, sonámbulo y fantasmal en el hombre; provocan un naturalismo que no es la verdad de la superficie; apuntan a fenómenos en los que los elementos de la vida real se mezclan, desplazan y agudizan de modo fantástico. «Amo el realismo en el arte por encima de toda medida —explica—, el realismo que, por así decir, alcanza lo fantástico… ¿Qué puede ser para mí más fantástico y más inesperado que la realidad? E incluso, ¿qué puede ser más inverosímil que la realidad?» No hay ninguna definición del expresionismo y del surrealismo que pudiera ser más exacta. Lo que en Dickens era todavía un contacto puramente ocasional, y las más de las veces inconsciente, con la zona fronteriza entre realidad y sueño, experiencia y visión, se convierte aquí en una continua apertura hacia los «misterios de la vida». La ruptura con el cientificismo del arte naturalista se prepara ya. Un nuevo espiritualismo está en formación a partir de la reacción contra el cientificismo, de la rebelión contra el naturalismo, de la desconfianza frente a la visión del mundo según la ciencia natural y frente al dominio racionalista de los problemas de la vida. La vida misma es sentida como algo esencialmente irracional, se cree oír desde todas partes voces llenas de misterio, y el arte se convierte en resonancia de estas voces.

A pesar de las profundas antítesis, hay entre Dostoievski y Tolstói, en su posición ante el problema del individualismo y de la libertad, una comunidad fundamental. Ambos consideran la emancipación del individuo frente a la sociedad, su soledad y aislamiento, como el peor mal imaginable. Ambos quieren, por todos los medios que están a su alcance, evitar el caos que amenaza caer sobre el hombre enajenado de la sociedad. En Dostoievski, en particular, todo gira alrededor del problema de la libertad, y sus grandes novelas son en el fondo nada más que análisis e interpretaciones de esta idea. El problema mismo no era en modo alguno nuevo; a los románticos les había ocupado continuamente, y desde 1830 estaba en el centro del pensamiento político y filosófico. Para el romanticismo, la libertad significa la victoria del individuo sobre los convencionalismos; consideraba libre y creadora a una personalidad que tuviera la fuerza de espíritu y el valor de imponerse a los prejuicios morales y estéticos de su tiempo. Stendhal formuló el problema como el problema del genio, esto es, el de Napoleón, para quien el éxito, según él pensaba, era cuestión de la implacable imposición de su voluntad, de su personalidad, de su gran naturaleza. El capricho del genio y las víctimas que causaba le parecían a él el precio que el mundo tenía que pagar por las hazañas del héroe del espíritu. El Raskolnikov de Dostoievski representa la etapa siguiente en la evolución. El individualismo genial halla una forma abstracta, virtuosista, por decirlo así, de juego. La personalidad exige sus víctimas no ya en interés de una idea superior, de un fin objetivo, de una realización

objetivamente valiosa, sino simplemente para demostrar que es capaz de obrar de manera libre y soberana. La hazaña misma es completamente accesoria; la cuestión que ha de ser decidida es puramente formal: ¿significa la libertad personal un valor en sí? La respuesta de Dostoievski no es en modo alguno tan inequívoca como parece ser a primera vista. El individualismo conduce, desde luego, a la anarquía y al caos, pero ¿adonde conducen la fuerza y el orden? El problema encuentra su última y más profunda forma en el relato de *El Gran Inquisidor*, y la solución a que aquí llega Dostoievski puede ser considerada como resultado de toda su filosofía moral y religiosa. La supresión de la libertad engendra las instituciones petrificadas y sustituye la religión por la Iglesia; el individuo, por el Estado; la intranquilidad de la pregunta y la búsqueda, por la tranquilización en el dogma. Cristo significa la libertad interior, pero, con ello, una lucha inacabable; la Iglesia, una imposición íntima, pero a la vez la paz y la seguridad. Se ve cuán dialécticamente piensa Dostoievski y cuán difícil es definir inequívocamente su punto de vista moral y político-social. El que se pregona reaccionario y dogmático termina su obra con una interrogación abierta.

El problema de la libertad desempeña en Tolstói ciertamente un papel con mucho no tan importante como en Dostoievski, pero forma también en él la clave para comprender sus caracteres de mayor interés psicológico y de mayor cohesión moral. Levin está bosquejado ante todo como exponente de este problema, y la violencia de sus luchas interiores permite reconocer cuán duramente había luchado con la idea del enajenamiento y del fantasma del hombre entregado a sí mismo. Dostoievski tenía razón: *Ana Karenina* no es un libro inofensivo. Está lleno de dudas, sospechas, temores. El pensamiento fundamental del libro y el motivo que une la historia de Ana con la de Levin es también el problema del aislamiento del individuo frente a la sociedad y el peligro de quedarse sin patria. El mismo destino al que Ana sucumbe como consecuencia de su adulterio amenaza a Levin como consecuencia de su individualismo, de su manera no convencional de ver el mundo, de sus raros problemas y dudas. A ambos les amenaza el peligro de ser expulsados de la sociedad de las personas normales y respetables. Sólo en cuanto que Ana renuncia por adelantado a la aprobación de la sociedad hace Levin todo lo posible para no perder el puesto que tiene en la sociedad. Lleva el yugo de su matrimonio, administra su hacienda como sus vecinos, se inclina ante las convenciones y prejuicios de su ambiente y, en resumen, está dispuesto a todo con tal de no convertirse en un desarraigado, un rechazado, un aislado y un raro[182].

En el antiindividualismo de Dostoievski y Tolstói se pone de manifiesto, empero, la total diversidad de sus modos de pensar. Las objeciones de Dostoievski son de naturaleza irracional y mística; el principio de individualización significa para él desertar del espíritu universal, del Uno absoluto, de la idea divina, que en forma histórica y concreta se reconoce como pueblo, nación, comunidad social. Tolstói, por el contrario, rechaza el individualismo simplemente por motivos racionales y eudemonísticos; la desvinculación personal no puede traer al hombre felicidad ni satisfacción alguna; la tranquilidad y la

satisfacción las halla sólo en el abandono del propio yo y en la entrega a otro.

En la mutua relación entre Tolstói y Dostoievski se repite la relación significativa, ejemplar, típica, que existió entre Voltaire y Rousseau, y que tiene correspondencia en la relación entre Goethe y Schiller[183]. En todos estos casos el racionalismo y el irracionalismo, los sentidos y el espíritu, o, como Schiller mismo dice, lo ingenuo y lo sentimental, se contraponen. En todos estos tres casos la antítesis de mentalidades se puede hacer derivar de la distancia social entre sus representantes; en cada caso está un aristócrata o patricio frente a un plebeyo y rebelde. Con el aristocratismo de Tolstói se relaciona, en primer lugar, el que todo su arte y su mundo de pensamiento arraiguen en la idea de lo corpóreo, lo orgánico, lo natural. El espiritualismo de Dostoievski, su espíritu especulativo, su manera dinámica y dialéctica de pensar se pueden explicar, por el contrario, por su origen burgués y su desarraigo plebeyo. El aristócrata debe su valor a su puro ser, a su nacimiento, a su raza; el plebeyo, por el contrario, a su talento, a sus aptitudes y obras personales. La relación entre señores feudales y escribas apenas si ha cambiado en el curso de los siglos, incluso en el caso de que los señores mismos hayan llegado a ser en parte algo así como «escribas».

La antítesis entre la discreción de Tolstói y el exhibicionismo de Dostoievski, la elegante contención del uno y el «bailar desnudo delante de la gente» —como se dice en *Los demonios*— del otro, proceden de la misma diferencia social que separa a Voltaire de Rousseau. Más difícil es la atribución sociológica de las propiedades de estilo y carácter, como medida, disciplina y orden, a una parte, y lo informe, el caos y la anarquía, a la otra. La falta de medida es en ciertas circunstancias un rasgo tan característico de la actitud vital aristocrática como de la plebeya, y la voluntad artística burguesa, como sabemos, muestra a menudo tendencias tan rigoristas como la cortesana. Tolstói es, en lo que se refiere a la composición de sus obras, tan desmesurado y caprichoso como Dostoievski: ambos son anarquistas en este aspecto. Tolstói es sólo más mesurado en el develamiento de las profundidades anímicas y más discerniente en los medios de los efectos emocionales. Su arte es mucho más elegante, ejercitado y agradable que el de Dostoievski, y, a diferencia de este típico representante del nervioso siglo XIX, ha sido designado con razón como un hijo del siglo XVIII. Comparado con el romántico, místico y extáticamente «dionisíaco» Dostoievski, Tolstói produce un efecto más o menos clásico, o, para permanecer dentro de la terminología de Nietzsche, «apolíneo», plástico, estatuario. Todo su estilo anímico tiene, en antítesis con la naturaleza problemática de Dostoievski, un carácter positivo en el sentido en que lo entendía Goethe, cuando éste quería oír el pensamiento de otros expresado de forma «positiva», pues de «problemático» ya tenía él mismo, según decía, bastante. Esta sentencia podría por el contenido, si no por la forma, ser de Tolstói, que precisamente en relación con Dostoievski dijo una vez algo parecido. Comparó a Dostoievski con un caballo que a primera vista produce una impresión magnífica y parece que vale mil rublos; pero de pronto se da uno cuenta de que tiene un defecto y cojea, y se comprueba con sentimiento que no vale ni dos perras. Dostoievski

tenía en verdad un defecto al andar, y produce siempre, junto al robusto y sano Tolstói, cierta impresión patológica, lo mismo que Rousseau junto al razonable y equilibrado Voltaire. Pero las categorías en este caso no se pueden distinguir ya tan limpiamente como en Voltaire y Rousseau. Tolstói mismo muestra toda una serie de rasgos rousseaunianos y está en muchos aspectos más cerca del rousseaunianismo que Dostoievski. Su ideal de simplicidad, naturalidad y verdad es sólo una variante del «malestar ante la cultura» de Rousseau, y su nostalgia del idilio aldeano principal no es más que la renovación del viejo romanticismo enemigo de la civilización. No en vano cita las palabras de Lichtenberg de que se acabará la humanidad cuando ya no haya más salvajes.

También en este rousseaunianismo se expresa sólo el miedo a la soledad, al desarraigo, a la falta de refugio social. Tolstói condena la cultura moderna por sus efectos diferenciadores y maldice el arte de Shakespeare, Beethoven y Pushkin porque divide la humanidad en estratos distintos, en lugar de reuniría. Lo que en las doctrinas de Tolstói podría ser llamado colectivismo y lucha contra las diferencias de clase, apenas tiene nada que ver con la democracia y el socialismo; es más bien la nostalgia de un intelectual, que se siente solo, por una comunidad de la que, ante todo, espera la propia salvación. Cuando Cristo pidió al joven rico que repartiera todo lo que poseía entre los pobres, pretendía, según la exégesis de Henry George, ayudar no a los pobres, sino al joven rico. También en el sentido de Tolstói se debería ayudar ante todo al «joven rico». La perfección propia y la salvación del alma son su verdadero objetivo. Este espiritualismo y egocentrismo condicionan el carácter irreal y utópico de su mensaje social y las íntimas contradicciones de su doctrina política. Este ideal moral privado provoca su quietismo, su repudio de la resistencia violenta contra el mal y su afán de reformar las almas en lugar de la realidad social. «Nada es más dañoso para los hombres —escribe en su proclama *Al pueblo de los trabajadores* después de la revolución de 1905— que la idea de que las causas de su miseria están no en ellos mismos, sino en las condiciones exteriores.» La pasividad de Tolstói frente a la realidad exterior corresponde al pacifismo de la clase señorial harta, y expresa, con su moralismo gruñón, autoacusador y atormentador de sí mismo, una actitud completamente extraña al pensar y sentir del pueblo.

Tolstói puede ser encuadrado tan difícilmente como Dostoievski en una categoría política demasiado estrecha. Es un observador insobornable de la realidad social, un despierto amigo de la verdad y de la justicia y un crítico implacable del capitalismo, si bien juzga las imperfecciones y pecados de la sociedad moderna única y exclusivamente desde el punto de vista de los campesinos y de la agricultura. Mas, por otro lado, desconoce las verdaderas causas de la mala situación y predica una moral que por adelantado significa la renuncia a toda actividad política[184]. Tolstói no sólo no es un revolucionario, sino que es un enemigo declarado de toda actitud revolucionaria. Lo que le diferencia de los portavoces del «orden» y de la paz social en Occidente, de los Balzac, Flaubert y Goncourt, es que todavía comprende menos el terror del gobierno que el de los revolucionarios. El asesinato de Alejandro II le deja completamente tranquilo, pero ante la

ejecución de los autores del atentado reacciona con una protesta[185]. Tolstói representa, a pesar de sus prejuicios y errores, una tremenda fuerza revolucionaria. Su lucha contra las mentiras del Estado policíaco y de la Iglesia, su entusiasmo por la comunidad de los campesinos y el ejemplo de su propia vida pertenecen, fuesen cuales fueren los motivos íntimos de su «conversión» y de su huida final, a los fermentos que destruyeron la antigua sociedad y provocaron no sólo la Revolución rusa, sino el movimiento revolucionario anticapitalista en toda Europa. En Tolstói se puede hablar realmente no sólo de un «triunfo del realismo», sino a la vez de un «triunfo del socialismo», no sólo de la descripción sin prejuicios de la sociedad por un aristócrata, sino cambien del efecto revolucionario de un reaccionario nato.

El racionalismo sin concesiones preserva el arte y la doctrina filosófica de Tolstói del destino de la esterilidad y la ineficacia. Su mirada aguda y despierta para las realidades físicas y psíquicas, su repugnancia a engañarse a sí mismo y a los demás mantienen su religiosidad libre de todo misticismo y dogmatismo y hacen que su moralismo cristiano se convierta en un factor político efectivo. El entusiasmo de Dostoievski por la ortodoxia rusa le es tan extraño como la fe en la Iglesia de los eslavófilos en general. También a la fe llega por un camino racional, pragmático, nada espontáneo[186]. Su llamada conversión es un proceso completamente racional, que se realiza sin ninguna experiencia religiosa inmediata. Fue, como él dice en *Confesión*, «un sentimiento de angustia, orfandad, soledad,» lo que le hizo cristiano. No una vivencia mística de Dios y del más allá, sino la insatisfacción de sí mismo, el afán de hallar un sentido y un objetivo a la vida, la desesperación por la propia nulidad y vaciedad, y, ante todo, su desmesurado miedo a la muerte son los que hacen de él un creyente. Se convierte en apóstol del amor a partir de la conciencia de la propia falta de amor, ensalza la solidaridad humana para contrarrestar su desconfianza por los hombres y su desprecio de ellos, y proclama la inmortalidad del alma humana porque no puede soportar el pensamiento de la muerte. Toda su práctica religiosa es un ascetismo «racional en su fin», un ejercitarse en el cristianismo siguiendo el modelo oriental. Pero su huida del mundo tiene más bien un carácter aristocrático y señorial que cristiano y humilde; renuncia al mundo porque éste no se deja dominar ni poseer por entero.

El concepto de gracia es el único elemento irracional en la mentalidad religiosa de Tolstói. El escritor recoge en *Cuentos populares* una vieja leyenda que se remonta a fuentes medievales. En tiempos muy remotos vivía en una isla solitaria un santo ermitaño. Un día desembarcaron unos pescadores en las proximidades de su choza, entre ellos un viejo que era tan simple que apenas se podía expresar bien y que no sabía rezar. El solitario quedó profundamente turbado ante tal ignorancia y le enseñó con mucha pena y fatiga el Padrenuestro. El viejo dio las gracias y dejó con los otros pescadores la isla. Después de algún tiempo, cuando la barca ya había desaparecido a lo lejos, vio el santo de repente una figura humana en el horizonte, que, marchando por encima del agua, se aproximaba a la isla. Pronto reconoció al viejo, su discípulo, y le salió al encuentro,

cuando éste pisó el suelo de la isla, sin palabras y emocionado. Tartamudeando, el viejo le dio a entender que había olvidado la oración. «*Tú* no necesitas rezar» —respondió el ermitaño— y despidió al viejo, que, vacilando por encima del agua, corrió tras la barca de los pescadores. El sentido de esta historia está en la idea de una certeza de salvación no ligada a ningún criterio moral. En otra historia de su última época, *Padre Sergio*, describe Tolstói el mismo tema desde el lado opuesto; la gracia que a uno se le concede sin fatiga y aparentemente sin merecimiento le es negada a otro, a pesar de todos los martirios y penas, a pesar del más sobrehumano sacrificio y del más heroico vencimiento de sí mismo. Esta concepción de la gracia, que pone al ser elegido por encima de los méritos e identifica la predestinación con el nacimiento y la suerte, está evidentemente más en relación con el aristocratismo de Tolstói que con su cristianismo.

El optimismo del aristócrata sano y seguro de sí, que predomina en absoluto todavía en *Guerra y paz* y hace de esta novela una apoteosis de la vida animal, vegetativa, orgánicamente creadora, un gran idilio, una «epopeya ingenua», en cuya más alta cumbre, como Merezchkovski observa con mucho ingenio, el poeta planta, «como la bandera que guíe a la humanidad», los pañales de los niños de Natasha[187], este optimismo panteísta se nubla ciertamente en *Ana Karenina* y se aproxima al pesimismo de la literatura occidental, pero el desencanto por el convencionalismo y la falta de alma de la cultura moderna tiene aquí un carácter completamente diverso que en Flaubert o Maupassant. El triunfo de la vida auténtica sobre el romanticismo de los sentimientos estaba ya mezclado en *Guerra y paz* con algo de melancolía, y Tolstói ya antes, por ejemplo, en *Felicidad familiar*, había usado tonos flaubertianos al describir la degeneración de las grandes pasiones, especialmente la transformación del amor en amistad. La discrepancia entre ideal y realidad, poesía y prosa, juventud y vejez, nunca produce en Tolstói un efecto tan desconsolador como en los franceses. Su desencanto nunca lleva al nihilismo, a acusar a todo lo que tiene cuerpo y vida. La novela occidental está llena de una melindrosa compasión por uno mismo y una autodramatización del héroe en conflicto con la realidad; la culpa del choque la tienen siempre las circunstancias exteriores, la sociedad, el Estado, el entorno social. En Tolstói, por el contrario, cuando se llega a una colisión, el yo subjetivo es tan culpable como la realidad objetiva[188]. Pues si la vida vigilante posee muy poca alma, el héroe desengañado tiene demasiada alma, es demasiado poético y utópico; si a una le falta la tolerancia para con los soñadores, al otro le falta el sentido de la realidad.

El hecho de que la forma de las novelas de Tolstói sea tan diferente de las occidentales está ligado principalmente con este concepto del yo y del mundo y con la desviación de este concepto respecto de la concepción flaubertiana. El alejamiento de la norma naturalista es aquí, en realidad, tan grande como en Dostoievski, sólo que el alejamiento de Tolstói de ella va en dirección opuesta. Si las novelas de Dostoievski tienen una estructura dramática, las de Tolstói tienen un carácter épico, como de epopeya. Ningún lector atento puede haber dejado de sentir la fluyente corriente homérica de estas novelas,

ni haber dejado de experimentar el cuadro panorámico y panteístico del mundo que despliegan. Tolstói mismo comparaba sus novelas a las obras de Homero, y la comparación se ha convertido en una fórmula rígida de la crítica tolstoiana. La calidad de la forma, nada romántica, nada dramática, sin énfasis, y el prescindir de todo clímax e intensidad teatral, han sido siempre considerados homéricos. La concentración dramática de la novela, que ocurrió primero con la transformación de la forma picaresca del siglo XVIII en la biografía del prerromanticismo, no había sido todavía adoptada por Tolstói en *Guerra y paz*. Considera el conflicto entre el individuo y la sociedad no como una tragedia inevitable, sino como una calamidad, que atribuye, siguiendo la opinión del siglo XVIII, a la falta de reflexión, comprensión y seriedad moral. Vive todavía en la época de la Ilustración rusa, en una atmósfera intelectual de fe en el mundo y en el futuro. Pero mientras está trabajando en *Ana Karenina* pierde este optimismo y, sobre todo, su fe en el arte, al que declara enteramente inútil, e incluso dañoso, a menos de renunciar a los refinamientos y sutilezas del naturalismo e impresionismo modernos, y volverse, de artículo de lujo, en posesión universal de la humanidad. En el extrañamiento entre el arte y las amplias masas y en la restricción del público a un círculo siempre pequeño reconoció Tolstói un verdadero peligro. No hay duda de que la extensión de este círculo y el contacto con estratos no tan marcadamente culturales de la sociedad podrían haber tenido resultados fecundos para el arte. Pero ¿cómo había de realizarse tal cambio metódicamente y según un plan, si a los artistas que se habían criado y estaban firmemente arraigados en la tradición del arte moderno no se les impedía producir obras de arte, y si no se hacía posible hasta el máximo que los aficionados, extraños a esta tradición, participaran en actividades artísticas, con desventaja de los demás? El que Tolstói rechazara el arte altamente evolucionado y refinado de su presente, y valorase especialmente las formas de expresión artística primitivas y «universalmente humanas», es un síntoma del mismo rousseaunianismo con el que juega la carta de la aldea contra la ciudad e identifica la cuestión social con la de los campesinos. Es fácil comprender por qué Tolstói no hace mucho uso de Shakespeare, por ejemplo. ¿Cómo podría un puritano, que odiaba toda exuberancia y virtuosismo, encontrar placer alguno en el manierismo de un poeta, aunque fuera el poeta más grande? Pero es inconcebible que un hombre que creó obras artísticamente tan acabadas como *Ana Karenina* y *La muerte de Iván Ilich* aceptara sin reservas, de todo el conjunto de la literatura moderna, aparte de *La cabaña del tío Tom*, sólo *Los bandidos*, de Schiller; *Los miserables*, de Victor Hugo; *Canción de navidad*, de Dickens; *Recuerdos de la casa de los muertos*, de Dostoievski, y *Adam Bede*, de George Eliot[189]. La relación de Tolstói con el arte sólo se comprende como síntoma de un cambio histórico, como signo de una evolución que lleva a su fin a la cultura estética del siglo XIX y hace aparecer una generación que juzga el arte otra vez como transmisor de ideas[190].

Lo que esta generación reverenciaba en el autor de *Guerra y paz* no era, en modo alguno, al gran novelista, al creador de la mayor novela de la literatura universal, sino,

sobre todo, al reformador social, al fundador de una religión. Tolstói disfrutó de la fama de Voltaire, la popularidad de Rousseau, la autoridad de Goethe, y, aún más que esto, se convirtió en figura legendaria, cuyo prestigio recordaba el de los antiguos videntes y profetas. Yásnaia Poliana se convirtió en un lugar al que la gente de todas las naciones, clases sociales y estratos culturales acudía en peregrinación, y admiraba al viejo conde con su blusa de campesino como si fuera un santo. Gorki no habrá sido el único en haber pensado al verle: «Este hombre es semejante a Dios», confesión con la que el incrédulo termina sus memorias de Tolstói[191]. Muchos habrán tenido la sensación, como Thomas Mann, de que Europa se quedaba «sin amo» después de su muerte[192]. Pero esto eran sólo meros sentimientos, palabras de gratitud y lealtad. Tolstói era, sin duda, algo como la conciencia viviente de Europa, el gran maestro y educador, que expresaba, como no lo hizo nadie, la intranquilidad moral y el deseo de renovación espiritual de su generación, pero con su ingenuo rousseaunianismo y quietismo nunca habría sido capaz de seguir siendo —si es que alguna vez lo fue— el «amo» de Europa. Porque puede ser suficiente para un artista, como Chéjov pensaba, plantear las cuestiones precisas, pero un hombre que hubiera de regir su siglo habría también tenido que resolverlas adecuadamente.

4

EL IMPRESIONISMO

Las fronteras entre naturalismo e impresionismo son borrosas; es imposible establecer una distinción histórica o conceptual tajante entre ambas corrientes. La suavidad del cambio estilístico corresponde a la continuidad del desarrollo económico contemporáneo y a la estabilidad de las condiciones sociales. 1871 es un año de significado meramente transitorio en la historia de Francia. El predominio de la alta burguesía se mantiene inalterable en lo fundamental, y la República conservadora —aquella «república sin republicanos»[193] que se consiente sólo porque parece garantizar la más suave solución posible de los problemas políticos— ocupa el lugar del Imperio «liberal». Pero la gente sólo establece con ella una relación amistosa después de que los partidarios de la *Commune* han sido exterminados y se encontrase alivio en la teoría de la necesidad y la fuerza curativa de la sangría[194]. La intelectualidad se enfrenta con los acontecimientos en un estado de desamparo absoluto. Flaubert, Gautier, los Goncourt, y con ellos la mayoría de los dirigentes intelectuales de la época, se entregan a feroces insultos e imprecaciones contra los turbadores de la paz. Ellos esperan de la República, a lo sumo, protección contra el clericalismo, y en la democracia ven, simplemente, el menor de los dos males[195]. El capitalismo financiero e industrial se desarrolla siguiendo las directrices trazadas hacía tiempo; pero debajo de esta superficie están ocurriendo cambios importantes, aunque por el momento no sean perceptibles. La vida económica alcanza el estadio del gran capitalismo y pasa de un «libre juego de fuerzas» a un sistema rígidamente organizado y racionalizado, a una tupida red de esferas de intereses, campos de acción, áreas de monopolio, comisiones, depósitos y sindicatos. Y tan fácilmente como podían ser consideradas esta estandarización y concentración de la vida económica como un signo de madurez[196], podían también ser reconocidos por todas partes en la sociedad burguesa los signos de inseguridad y los presagios de disolución. Es cierto que la *Commune* termina para los rebeldes con una derrota más completa que ninguna de las revoluciones anteriores, pero es la primera que fue sostenida por un movimiento obrero internacional y seguida por una victoria para la burguesía asociada con un sentimiento de peligro grave[197]. Este ambiente de crisis lleva a una renovación de las tendencias idealistas y místicas y origina, como reacción contra el pesimismo imperante, una fuerte corriente de fe. Y es sólo en el curso de esta evolución cuando el impresionismo pierde su conexión con el naturalismo y se convierte en una nueva forma de romanticismo, sobre todo en literatura.

Los enormes adelantos técnicos que tienen lugar no deben inducirnos a desdeñar el sentimiento de crisis que estaba en el aire. Más bien debe ser vista la crisis misma como un incentivo para nuevas conquistas técnicas y experimentos de métodos de

producción[198]. Ciertos signos de la atmósfera de crisis se dejan sentir en todas las manifestaciones de la actividad técnica. Sobre todo, la velocidad furiosa del desarrollo y lo forzado de los cambios es lo que parece patológico, particularmente si se lo compara con el ritmo del progreso en épocas anteriores de la historia del arte y la cultura. Pues el rápido desarrollo de la técnica no sólo acelera el cambio de las modas, sino también las variaciones en los criterios del gusto estético; a menudo trae consigo una manía de innovación estéril y sin sentido, una lucha sin descanso por lo nuevo, por el simple gusto de la novedad. Los industriales se ven obligados a intensificar artificialmente la demanda de productos siempre mejores, y no deben dejar adormecer la creencia de que lo nuevo es siempre lo mejor si realmente desean aprovecharse de las conquistas de la técnica[199]. La continua y cada vez más creciente sustitución de viejos artículos de uso diario por otros nuevos lleva, sin embargo, a un aprecio cada vez menor de la posesión material, y pronto también de la intelectual, y acomoda la velocidad a que se desarrollan los cambios de valor filosóficos y artísticos a la de la moda cambiante. La técnica moderna introduce de este modo un dinamismo sin precedentes en la totalidad de la actitud ante la vida, y es sobre todo este nuevo sentimiento de velocidad y cambio el que encuentra expresión en el impresionismo.

Con el progreso de la técnica va ligado, como fenómeno más sorprendente, el tránsito de los centros de cultura a grandes ciudades en el sentido moderno; éstas constituyen el terreno en el que el nuevo arte tiene sus raíces. El impresionismo es un arte ciudadano por excelencia, y no sólo, desde luego, porque descubre la ciudad como paisaje y devuelve la pintura desde el campo a la ciudad, sino también porque ve el mundo con ojos de ciudadano y reacciona ante las impresiones exteriores con los nervios sobreexcitados del hombre técnico moderno; es un estilo ciudadano porque describe la versatilidad, el ritmo nervioso, las impresiones súbitas, agudas, pero siempre efímeras, de la vida ciudadana. Y, precisamente como tal, significa una expansión enorme de la percepción sensorial, una nueva sensibilidad agudizada, una nueva excitabilidad, y representa, junto al gótico y el romanticismo, una de las más importantes encrucijadas en la historia del arte occidental. En el proceso dialéctico que describe la historia de la pintura, en el cambio de estática y dinámica, dibujo y color, orden abstracto y vida orgánica, el impresionismo constituye el punto culminante de la tendencia dinámica y la disolución completa de la estática imagen medieval del mundo. Lo mismo que de la economía de la baja Edad Media al capitalismo, también del gótico al impresionismo corre un camino ininterrumpido, y el hombre moderno, que concibe toda su existencia como lucha y competición, que transforma todo ser en movimiento y cambio, y para el que la experiencia del mundo se convierte cada vez más en experiencia temporal, es el producto de esta evolución doble y, sin embargo, profundamente unitaria.

El predominio del momento sobre la duración y la persistencia, el sentimiento de que todo fenómeno es una constelación pasajera y única, una ola fugitiva del río en el que no se baña uno dos veces, es la forma más simple a que puede ser reducido el impresionismo.

Todo el método impresionista, con todos sus medios y conceptos artísticos, quiere, ante todo, traer y acentuar este sentido heracliteano del mundo de que la realidad no es un ser, sino un devenir, no un estado, sino un ocurrir. Toda imagen impresionista es la expresión de un momento en el *perpetuum mobile* de la existencia, la representación de un equilibrio inestable, siempre amenazado, en el juego de las fuerzas contendientes. El modo de ver impresionista transforma la imagen natural en un proceso, en un surgir y un transcurrir. Disuelve todas las cosas estables y firmemente trabadas en una metamorfosis, y presta a la realidad el carácter de lo imperfecto y lo no terminado. La reproducción del acto subjetivo de la percepción en vez del sustrato objetivo del ver, con el que comienza la historia de la moderna pintura perspectivista, llega aquí a su perfección. La representación de la luz, del aire y de la atmósfera, la descomposición de las superficies de color en manchas y puntos, la disolución de los colores locales en valores de expresión atmosféricos y perspectivistas, el juego de las reflexiones de la luz y las sombras iluminadas, el punto palpitante y tembloroso, y la pincelada abierta, suelta, libre, toda la pintura improvisada, con su dibujo rápido, abocetado, el aspecto fugitivo, aparentemente descuidado, y el descuido virtuosista de la reproducción, no expresan, en última instancia, otra cosa que el sentimiento de aquella realidad en movimiento, dinámica, concebida en constante modificación, que ha comenzado con la subjetivación de la representación pictórica a través de la perspectiva.

Un mundo cuyos fenómenos cambian siempre y por medio de innumerables e imperceptibles transiciones produce la impresión de una continuidad en la que todo se funde, y en la que no hay otras diferencias que las distintas actitudes y puntos de vista del espectador. Un arte conforme a este mundo no sólo acentuará lo momentáneo y transitorio de los fenómenos en los que los hombres encuentran realmente la medida de las cosas, sino que buscará en el *hic et nunc* del individuo el criterio de la verdad. La casualidad les parecerá el principio de toda existencia, y la verdad del momento debilitará toda otra verdad. La primacía del instante, del cambio y de la casualidad significa, estéticamente expresada, el dominio del estado de ánimo sobre la vida, es decir el que prevalezca una relación con las cosas a la que, aparte de la mutabilidad, le es propio el carácter arbitrario. En esta capacidad de representar el estado de ánimo que posee la representación pictórica se expresa, al mismo tiempo, una actitud fundamentalmente pasiva frente a la vida, un resignarse con el papel de espectador, de sujeto receptivo y contemplativo, de un punto de vista en el que se mantiene una cierta distancia, de mantenerse a la expectativa, de no comprometerse; en una palabra, la actitud estética por excelencia. El impresionismo representa el punto culminante de la cultura estética y constituye la consecuencia más extrema de la renuncia romántica a una vida práctica activa.

El impresionismo es estilísticamente un fenómeno extremadamente completo. En cierto aspecto, representa el desarrollo lógico del naturalismo. Si se entiende por naturalismo el progreso de lo general a lo particular, de lo típico a lo individual, de la idea abstracta a la experiencia concreta, temporal y espacialmente determinada, la reproducción impresionista de la realidad, con su énfasis en lo momentáneo y lo

irrepetible, significa efectivamente una importante conquista naturalista. Las representaciones del impresionismo están más cerca de la vivencia sensorial que las del naturalismo en sentido estricto, y sustituyen el objeto del conocimiento teórico por el de la experiencia directamente óptica de manera más íntegra que cualquier otro arte anterior. Pero en tanto que el impresionismo desliga los elementos ópticos de la experiencia de los elementos conceptuales, y realza la visualidad en su autonomía, se aleja de todas las maneras artísticas anteriores, y, por lo tanto, también del naturalismo. La peculiaridad del método consiste en que, mientras que el arte preimpresionista basa sus representaciones en una imagen consciente, compuesta de modo heterogéneo aunque da la impresión de uniforme, formada por elementos conceptuales y sensoriales, el impresionismo aspira a una homogeneidad de la mera visualidad. Todo arte anterior es resultado de una síntesis, mientras que el impresionismo lo es de un análisis. Construye su correspondiente objeto con los desnudos datos de los sentidos; recurre, pues, al mecanismo psíquico inconsciente y presenta en parte un material no elaborado de experiencia, que está más lejos de nuestra imagen habitual de la realidad que las impresiones sensuales conceptualmente elaboradas. El impresionismo es menos ilusionista que el naturalismo; en vez de la ilusión del objeto, da los propios elementos; en vez de una imagen de la totalidad, los materiales de los que se compone la experiencia. Antes del impresionismo, el arte reproducía los objetos por medio de *signos*; ahora los representa por medio de sus componentes, por medio de *partes* del material de que constan[200].

El naturalismo señaló frente al arte anterior un incremento de los elementos de la representación, o sea una ampliación de los motivos y un enriquecimiento de los medios técnicos. El método impresionista, por el contrario, trae consigo una serie de reducciones, un sistema de limitaciones y simplificaciones[201]. Nada es más significativo de una pintura impresionista que el hecho de que deba ser contemplada a una cierta distancia y describa las cosas haciendo caso omiso de la lejanía. La serie de reducciones que muestra comienza con la reducción de los elementos de la representación a la visualidad y la eliminación de todo lo que no sea de naturaleza óptica o no sea traducible a las categorías de la óptica. La renuncia a los llamados elementos literarios del tema, a la fábula o a la anécdota, es la expresión más clara de esta «reducción de la pintura a sus propios medios». La limitación de los motivos al paisaje, la naturaleza muerta y el retrato, o el tratamiento de todo como «paisaje» o «naturaleza muerta», no es otra cosa que un síntoma del predominio del principio específicamente «pictórico» en la pintura. «El tratamiento de un tema según los tonos y no según el tema es lo que diferencia a los impresionistas de los demás pintores», establece ya uno de los primeros historiadores y teorizantes del movimiento[202]. Se puede concebir esta objetivación y neutralización de los motivos como la expresión del sentido antirromántico de la época, y ver en ella la completa desheroización y trivialización de los objetos artísticos, pero se la puede también considerar como un alejamiento de la realidad y ver la limitación de la pintura a los temas «propios» como una decadencia desde el punto de vista naturalista. La sonrisa que los

griegos habían descubierto para las artes plásticas y que, como se ha observado, se ha perdido en el arte moderno[203], cae víctima del ver de manera «pictórica»; pero con ella desaparece al mismo tiempo de la pintura toda psicología y todo humanismo.

La sustitución de la imagen táctil por la imagen visual, es decir la traslación del volumen corporal y de la forma plástica espacial a las superficies, es un paso ulterior, interdependiente con aquella intención artística «pictórica», paso que consuma el impresionismo en la imagen naturalista de la realidad. Por otra parte, esta reducción no es el objetivo, sino, simplemente, un producto accesorio del método. La acentuación del color y el deseo de transformar la superficie pictórica en una armonía de efectos de luz y color son lo que absorbe el espacio y disuelve la tectónica de los cuerpos. Pero el impresionismo reduce no sólo la realidad a una superficie bidimensional, sino, dentro de esta bidimensionalidad, a un sistema de manchas sin perfil; renuncia, en otras palabras, no sólo a la plasticidad, sino también al dibujo, no sólo a la forma espacial del objeto, sino también a la forma lineal. Lo que gana la representación en dinámica y atractivo sensual por lo que pierde en claridad y evidencia es innegable, y este beneficio era lo más importante para los impresionistas. El público, sin embargo, estimó en más la pérdida que la ganancia, y hoy, después de que el modo de ver impresionista se ha convertido en una de las componentes más importantes de nuestra imagen óptica del mundo, no podemos hacernos ya una idea de cuán perplejo estaba aquel público frente a esta barahúnda de manchas, borrones y chafarrinones. Sin embargo, el impresionismo constituyó simplemente el último paso en un proceso constante de oscurecimiento iniciado siglos atrás. Desde el Barroco, la representación pictórica significaba una tarea cada vez más difícil para la comprensión por parte del espectador; se volvía cada vez más opaca, y su relación con la realidad era cada vez más complicada. Pero el impresionismo representa un salto tan osado como ninguna otra etapa de la evolución anterior, y el efecto sorprendente de las primeras exposiciones impresionistas no podía compararse con nada que se hubiese experimentado nunca antes en toda la historia de la innovación artística. La gente sintió las pinturas rápidas y la carencia de forma de los impresionistas como una provocación.

Sin embargo, estas innovaciones no agotaron la serie de reducciones de que se vale el método impresionista. Los mismos colores que utilizan los impresionistas cambian y desfiguran la imagen de nuestras experiencias habituales. Nosotros, por ejemplo, concebimos un trozo de papel «blanco» en todas las luces y a pesar de los reflejos de color, tal como él se muestra a la luz del día, como blanco. O sea, en otras palabras: el «color mental» que nosotros asociamos con un objeto y que es resultado de una larga experiencia y una costumbre desaloja la impresión concreta, adquirida por medio de la percepción inmediata[204]. El impresionismo recurre a la verdadera percepción, más allá de los colores conscientes, teóricamente válidos, lo que por lo demás no es un acto espontáneo ni mucho menos, sino que representa un proceso psicológico sumamente artificioso y extremadamente complicado.

El modo de ver impresionista, finalmente, realiza todavía una nueva y más sensible reducción en la imagen habitual de la realidad, pues no muestra los colores como calidades concretas ligadas al correspondiente objeto, sino como fenómenos cromáticos abstractos incorpóreos e inmateriales, en cierto modo colores en sí. Si mantenemos delante de un objeto una pantalla con una abertura pequeña que no nos permita ver otra cosa que un color, y no nos da información alguna sobre la forma del objeto y las relaciones objetivas del color en cuestión, obtenemos, como es claro, una impresión cromática vacía, incorpórea y dudosa, que es muy distinta del carácter del color objetivo plástico que nosotros estamos acostumbrados a ver. De esta manera, el color del fuego pierde su brillo, el de la seda sus reflejos, el del agua su transparencia, y así sucesivamente[205]. El impresionismo pinta ahora los objetos siempre con estos colores superficiales incorpóreos, que, como consecuencia de su frescura y de su sensualidad intensa, dan impresión de muy directos, pero que reducen considerablemente el efecto ilusionista de la representación y hacen ver del modo más claro el convencionalismo del método impresionista.

En la segunda mitad del siglo XIX, la pintura se convierte en el arte que señala la pauta. Su impresionismo se convierte en un estilo autónomo, cuando en literatura se lucha todavía en torno al naturalismo. La primera exposición colectiva de los impresionistas se celebra en 1874, pero la historia del impresionismo comienza unos veinte años antes y termina con la octava exposición colectiva, ya en 1886. El impresionismo se disuelve por estas fechas como movimiento de grupo compacto, y comienza un nuevo período posimpresionista que dura hasta 1906, año de la muerte de Cézanne[206]. Después de la hegemonía de la literatura en los siglos XVII y XVIII, y del papel predominante de la música en el romanticismo, se consuma a mediados del siglo XIX una variación en favor de la pintura. El crítico de arte Asselineau sitúa ya hacia 1840 el destronamiento de la literatura por la pintura[207], y los hermanos Goncourt exclaman, entusiasmados ya una generación más tarde: «¡Qué profesión tan ventajosa es la de pintor, comparada con la de escritor…!»[208]. La pintura domina no sólo, como arte más progresista de la época, todas las otras artes, sino que sus creaciones superan también en calidad a las obras de la literatura contemporánea, principalmente en Francia, donde podía afirmarse con razón que los grandes poetas de este período son los pintores impresionistas[209]. Es cierto que el arte del siglo XIX sigue siendo relativamente romántico, esto es, «musical», y que los poetas del siglo reconocen a la música como el supremo ideal artístico; pero lo que ellos entienden por este ideal es más un símbolo de la creación soberana, independiente de la realidad objetiva, que el ejemplo concreto de la música. La pintura impresionista, por el contrario, descubre sensaciones que, poco después, también la poesía y la música tienden a expresar, y sus medios expresivos se adaptan por esto a las formas pictóricas. Las impresiones atmosféricas, principalmente la experiencia de la luz, el aire y la claridad cromática, son percepciones que en la pintura están en su propio ambiente, y cuando se trata de reproducir en otras artes sensaciones de esta clase, está justificado por completo que se hable de un estilo «pictórico» de la poesía y de la música. Pero «pictórico» es el

estilo de estas artes también en cuanto que se expresan en formas «sin contornos», con ayuda de efectos de color y de luz, otorgando a la vivacidad de los pormenores un valor más grande que a la unidad de la impresión total. Cuando Paul Bourget establece a propósito del estilo literario de su tiempo que la impresión de cada una de las páginas es más fuerte que la del libro en conjunto, la de una frase más profunda que la de una página, y la de la palabra aislada más conmovedora que la de la frase[210], es el método del impresionismo lo que él caracteriza: el estilo de una concepción del mundo atomizada y dinámicamente cargada.

Pero el impresionismo es no sólo el estilo temporal que domina la totalidad de las artes; es también el último estilo «europeo» de valor general, la última tendencia artística que se apoya en un asentimiento del gusto. Desde su disolución, ni las distintas artes ni las distintas naciones y culturas pueden ser aunadas estilísticamente. Pero el impresionismo no aparece ni desaparece de una vez. Delacroix, que descubre la ley de los colores complementarios y la coloración de las sombras, y Constable, que establece la composición de los efectos del color en la naturaleza, anticipan ya mucho del método impresionista. La dinamización de la visión, que constituye la esencia del impresionismo, comienza con ellos. Las aportaciones al *plein air* en los pintores de Barbizon representan un paso más de la evolución. Pero a la aparición del impresionismo como movimiento colectivo contribuyen sobre todo, de una parte, la experiencia pictórica de la ciudad, cuyos primeros signos se encuentran en Manet y Monet, y, de otra, la unión de los ingenios jóvenes, provocada por la resistencia del público.

A primera vista puede parecer sorprendente que la gran ciudad, con su hacinamiento y su revuelta mezcolanza de gente, pueda haber suscitado este arte íntimo, arraigado en el sentimiento de la originalidad individual y de la soledad. Pero es bien sabido que nada provoca una impresión de soledad tan grande como la estrecha reunión de muchísimos hombres, y en ninguna parte se siente uno tan solo y perdido como entre una gran multitud de gente extraña. Estos dos sentimientos fundamentales que trae consigo la vida en tales ambientes —el sentimiento de estar solo y pasar inadvertido, por un lado, y la impresión del tráfico furioso, del movimiento incesante y las constantes vicisitudes, por otro— origina el sentimiento impresionista de la vida, que une las más sutiles disposiciones de ánimo con el más rápido cambio de sensaciones. La actitud negativa del público como motivo de la aparición del impresionismo como movimiento, puede a primera vista parecer igualmente sorprendente. Los impresionistas nunca se conducen de manera agresiva frente al público; desean permanecer por completo dentro del marco de la tradición y hacen con frecuencia desesperados esfuerzos por ser reconocidos por las instituciones oficiales, sobre todo por el Salón, al que consideran el camino normal para el triunfo. De todas maneras, el espíritu de contradicción y el deseo de atraer la atención por medio del escándalo desempeñan en ellos un papel mucho menor que en la mayoría de los románticos y en muchos naturalistas. A pesar de ello, quizá nunca hubo una tensión tan profunda entre los círculos oficiales y la generación de artistas jóvenes, y el sentimiento de

ser víctima de una burla nunca fue en el público tan fuerte como entonces. A los impresionistas no les fue fácil ciertamente hacer que la gente siguiera sus ideales artísticos. ¡Pero cuál debió de ser la comprensión para el arte de un público que dejó casi morir de hambre a artistas tan grandes, tan honrados y tan pacíficos como Monet, Renoir y Pissarro!

El impresionismo, incluso, no tenía un carácter plebeyo que pudiera enajenarle el público burgués; es más bien un «estilo aristocrático», es elegante y espiritual, nervioso y sensible, sensual y epicúreo, encaprichado con lujos y rarezas, que partía de estrictas vivencias personales, de experiencias de la soledad y el aislamiento, y de sensaciones de nervios y sentidos superrefinados. Es, por otro lado, creación de artistas que no sólo proceden en gran parte del pueblo y la pequeña burguesía, sino que se preocupan de problemas intelectuales y estéticos mucho menos que los artistas de la generación precedente; son mucho más unilaterales e indiferenciados, son artesanos y «técnicos» de modo realmente mayor que sus antecesores. Pero se encuentran también entre ellos miembros de la burguesía adinerada e incluso de la aristocracia. Manet, Bazille, Berthe Morisot y Cézanne son hijos de gente rica, Degas es de origen aristocrático, y Toulouse-Lautrec, de la alta aristocracia. El modo fino e ingenioso y las educadas maneras mundanas de Manet y Degas, la elegancia y el artificio refinado de Constantin Guys y Toulouse-Lautrec muestran, desde su lado más atractivo, la distinguida sociedad burguesa del Segundo Imperio, el mundo de miriñaques y escotes, de carruajes y equitación en el Bois de Boulogne.

La historia de la literatura presenta un cuadro mucho más complicado que el de la pintura. El impresionismo como estilo literario es un fenómeno en lo intrínseco no demasiado agudamente perfilado; sus comienzos apenas son identificados en el complejo total del naturalismo, y sus formas posteriores de evolución se confunden por entero con los fenómenos del simbolismo. También en lo cronológico se observa cierta incongruencia entre el impresionismo literario y el pictórico; el período más fecundo del impresionismo ha terminado ya en la pintura cuando comienzan a aparecer sus huellas estilísticas en la literatura. Pero la diferencia esencial consiste en que el impresionismo pierde relativamente pronto en la literatura su conexión con el naturalismo, el positivismo y el materialismo, y casi desde el principio se convierte en sostén de aquella reacción idealista que en la pintura no tiene expresión sino después de la disolución del impresionismo. Esto se explica sobre todo porque la élite culta conservadora desempeña en literatura un papel incomparablemente mayor que en pintura, que como consecuencia de su ligazón fuertemente artesanal, ofrece una oposición mayor a las aspiraciones espirituales de la época.

La crisis del naturalismo, que es simplemente un síntoma de la crisis de la concepción positivista del mundo, no es evidente sino hasta 1885 más o menos, pero sus signos pueden constatarse ya alrededor de 1870. Los enemigos de la República son en su mayor parte enemigos también del racionalismo, el materialismo y el naturalismo; combaten el

progreso científico y esperan el renacimiento espiritual de una renovación religiosa, hablan de la «bancarrota de la ciencia», del «fin del naturalismo», de la «mecanización sin alma de la cultura», pero piensan siempre en la Revolución, la República y el liberalismo cuando truenan contra la vulgaridad de la época. Los conservadores, sin embargo, han perdido su influencia en el gobierno, pero han conservado su poderío en la vida pública. Poseen todavía los puestos más importantes en la administración, la diplomacia y el ejército, y dominan la enseñanza pública, principalmente en sus grados superiores[211]. Los liceos y la Universidad están ahora, como antes, bajo el dominio del clero y de la alta finanza, y los ideales de cultura que se difunden desde allí están en vigor en la literatura con más fuerza que nunca. Nos encontramos con autores de formación académica en número mucho mayor que nunca, y la vida intelectual adquiere bajo su influencia un carácter preponderantemente reaccionario. Flaubert, Maupassant y Zola no eran escritores cultos; pero Bourget y Barrès, por el contrario, representan el espíritu de la Academia y de la Universidad; se sienten en cierto modo responsables de los bienes culturales de la nación, y aparecen como conductores intelectuales profesionales de la juventud[212]. Esta intelectualización de la literatura es tal vez el rasgo más sorprendente y de valor más general en la época; se expresa tanto en los escritores progresistas como en los conservadores[213]. Anatole France no se diferencia en este aspecto lo más mínimo de sus colegas clericales y nacionalistas. Y si junto a los Bourget, Barrès, Brunetière, Bergson, e incluso Claudel, no hay sino un Anatole France, la existencia de este volteriano demuestra que el espíritu de la Ilustración no ha muerto en Francia todavía ni mucho menos. Bastan sucesos como el caso Dreyfus y el escándalo de Panamá para despertar a tal espíritu de su muerte aparente.

Francia experimenta hacia 1870 una de sus más graves crisis espirituales y morales, pero su «Sedan intelectual» no está en modo alguno en relación con su derrota militar, como afirmaba Barrès[214], y su «cansancio mortal de la vida» no proviene de su materialismo y su relativismo, como piensa Bourget. De este cansancio de la vida están tan escasamente libres Bourget y Barrès como Baudelaire y Flaubert. Es parte de la enfermedad romántica del siglo, y el naturalismo de Zola, al que la generación de 1885 maneja como víctima propiciatoria, representa realmente el único intento serio, aunque insuficiente, de superar el nihilismo que se había apoderado de las almas. La situación literaria está dominada en los últimos años del decenio del ochenta por los ataques contra Zola y la disolución del naturalismo como movimiento predominante. Esta es la impresión más fuerte que se extrae de las respuestas a la encuesta organizada por Jules Huret, colaborador del *Echo de Paris,* las cuales aparecen también en 1891 bajo el título *Enquête sur l'évolution littéraire* en forma de libro y constituyen uno de los documentos para la historia del espíritu de la época. Huret preguntaba a los sesenta y cuatro escritores franceses más relevantes qué pensaban ellos del naturalismo: si, en su opinión, éste había muerto ya o podía ser salvado todavía, y si no, qué tendencia literaria surgiría en su lugar. La mayoría abrumadora de los preguntados, y entre ellos casi todos los antiguos discípulos

de Zola a la cabeza, desahuciaron al enfermo. Sólo el leal Paul Alexis se apresuró a telegrafiar: «Naturalisme pas mort. Lettre suit», como si quisiera impedir la difusión de un infundio peligroso. Pero su prisa no sirvió de nada. El infundio se extendió y el naturalismo fue negado incluso por aquellos que tenían que agradecerle toda su existencia artística. Pero de éstos formaban parte realmente la mayoría de los escritores de la época. Pues ¿qué era la literatura importante hasta finales de siglo aproximadamente, y qué es en parte hoy todavía sino literatura naturalista, destructora de formas, procedente de la expansión de los contenidos experienciales? ¿Qué era sobre todo la «novela psicológica» de Bourget, Barrès, Huysmans e incluso Proust, sino fruto naturalista, observación interesada en el *document humain*? ¿Y qué es en último análisis toda la novela moderna sino la descripción exacta, minuciosa y cada vez más precisa de la realidad espiritual concreta? Determinados rasgos antinaturalistas, como es claro, van unidos con el impresionismo en la literatura tan inseparablemente como en la pintura, pero incluso éstos crecen en el terreno del naturalismo. La violencia de la reacción en el público parece a primera vista inexplicable. Los argumentos contra el naturalismo no eran nuevos ni mucho menos; lo extraño era simplemente que se volvían contra él con tal acritud en un momento en que el naturalismo parecía haber sido ya vencido. ¿Qué era lo que no se le podía perdonar al naturalismo o se pretendía no poder perdonarle? Se afirmaba que el naturalismo era un arte indelicado, indecente, obsceno, expresión de un concepto del mundo simple, materialista, instrumento de una propaganda democrática grosera y bastamente presentada, una colección de aburridas, intrascendentes y licenciosas trivialidades, una representación de la realidad que describía en el hombre solamente al animal salvaje, carnicero e indisciplinado, y en la sociedad sólo la obra del exterminio, la disolución de las relaciones humanas, la destrucción de la familia, de la nación y de la religión; que era, en una palabra, destructor, opuesto a la naturaleza y hostil a la vida. La generación de 1850 defendió contra el naturalismo sólo los intereses de las clases superiores, mientras que la de 1885 defendió contra él a la humanidad, a la vida creadora, a Dios. La gente se ha vuelto tal vez más religiosa, pero en modo alguno más sincera.

Se despotrica contra los misterios del ser y la profundidad de las almas; se llama a lo razonable vulgar y se quiere investigar, adivinar, lo desconocido e incognoscible. Se confiesan «ideales ascéticos» negadores del mundo; se omite sólo preguntar con Nietzsche por qué se los necesita. El simbolismo es la más celebrada tendencia del día; Verlaine y Mallarmé están en el centro del interés de todos. Los nombres más grandes del movimiento romántico, Chateaubriand, Lamartine, Vigny, Mérimée, Gautier, George Sand, no se mencionan en absoluto en las respuestas que Huret obtiene[215]. Se descubre de este modo a Stendhal y Baudelaire, la gente se entusiasma con Villiers de l’Isle-Adam y Rimbaud, predomina la moda de la novela rusa, del prerrafaelismo inglés y de la filosofía alemana. Pero el efecto más profundo y más fecundo proviene de Baudelaire; es considerado el precursor más importante de la poesía simbolista y, sobre todo, el creador de la lírica moderna. Él es quien vuelve a llevar a la generación de Bourget y Barrès,

Huysmans y Mallarmé al camino del esteticismo romántico y le enseña a combinar el nuevo misticismo con el antiguo fanatismo del arte.

El esteticismo alcanza en el período del impresionismo el punto culminante de su desarrollo. Sus señales características —la actitud pasiva, meramente contemplativa, ante la vida, la fugacidad y la ausencia de todo compromiso de las vivencias y del sensualismo hedonístico— constituyen ahora los criterios del arte por excelencia. Ahora la obra de arte es considerada no sólo como finalidad, no sólo como juego suficiente por sí mismo, cuyo encanto es natural que sea destrozado por todo objetivo extraño, ajeno a la estética, no sólo como el más bello regalo de la vida, para cuyo disfrute hay que prepararse previamente con una entrega total, sino que, en su autonomía, en su falta de consideración para todo lo que está fuera de su propia esfera, se convierte en modelo de la vida, o sea de la vida de un diletante, que ahora, en la valoración de poetas y escritores, comienza a desplazar a los héroes espirituales del pasado y se convierte en figura ideal del *fin de siècle*. Lo que lo caracteriza ante todo es precisamente que trata de «hacer de su vida una obra de arte», es decir algo precioso e inútil, algo que corre libre y pródigamente, algo consagrado a la belleza, a la forma pura, a la armonía de los colores y las líneas. La cultura estética significa el estilo de vida propio de la carencia de función y de superfluidad, es decir el compendio de la resignación y de la pasividad románticas. Pero ella exagera todavía el romanticismo; renuncia no sólo a la vida por causa del arte, sino que busca la justificación de la vida en el propio arte. Considera la obra de arte como la única indemnización verdadera de las desilusiones de la vida, como la auténtica realización y perfección de la existencia, que es imperfecta e inarticulada en sí. Pero esto no significa que la vida opere de manera más bella y conciliadora en las formas del arte, sino que, como piensa Proust, el último gran impresionista y hedonista estético, sólo a través de la memoria, la visión y la experiencia estética llegan a ser realidad plena. Cuando nos encontramos con los hombres y las cosas en la realidad no es cuando estamos presentes en nuestras vivencias con la mayor intensidad —el «tiempo» y el presente de esta vivencia es siempre «perdido»—, sino cuando «volvemos a encontrar el tiempo», cuando ya no somos actores de nuestra vida, sino espectadores, cuando creamos obras de arte o disfrutamos de ellas, es decir cuando recordamos. En Proust posee el arte por primera vez lo que Platón le había negado: las ideas, el recuerdo apropiado a las formas esenciales del ser.

El moderno esteticismo como concepción del mundo propia de la actitud totalmente pasiva y meramente contemplativa frente a la vida deriva en su fundamento teórico de Schopenhauer, que define el arte como la liberación de la voluntad, como el sedante que reduce al silencio los apetitos y pasiones. La concepción estética del mundo juzga y valora toda la existencia desde el punto de vista de este arte sin voluntad ni apetitos. Su ideal es un público compuesto por simples artistas, reales o en potencia, por temperamentos artísticos para los que la realidad constituye simplemente el sustrato de las vivencias estéticas. El mundo civilizado es para esta concepción un inmenso estudio de artista, y el mejor conocedor del arte es el propio artista. D’Alembert dice todavía: «¡Ay del arte cuya

belleza existe sólo para los artistas!» El hecho de que se sintiera provocado a expresar semejante advertencia demuestra de todas maneras que el peligro del esteticismo existió ya para el siglo XVIII; en el siglo XVII a nadie se le hubiera ocurrido pensar en semejante cosa. Para el siglo XIX, el temor de D'Alembert ha cesado nuevamente de significar un peligro. Los Goncourt califican sus palabras como la mayor tontería que se puede pensar[216], y de nada están tan profundamente convencidos como de que la premisa de la adecuada comprensión del arte es una vida consagrada al arte, o sea al ejercicio práctico de él.

La concepción estética del mundo propia del impresionismo señala el comienzo de un completo cultivo interno del arte. Los artistas crean sus obras para artistas, y el arte, o sea la vivencia formal del mundo *sub specie artis*, se convierte en objeto propio del arte. La naturaleza grosera, informe y no contaminada por la cultura pierde su atractivo estético, y el ideal de naturalidad es desplazado por un ideal de artificiosidad. La ciudad, la cultura ciudadana, las diversiones ciudadanas, la *vie factice* y los *paradis artificiels* parecen no sólo incomparablemente más atractivos, sino también mucho más espirituales y llenos de alma que los llamados encantos de la naturaleza. La naturaleza es en sí fea, vulgar, informe, y sólo por el arte se vuelve agradable. Baudelaire odia el campo, los Goncourt descubren en la naturaleza una enemiga, y los estetas posteriores, principalmente Whistler y Wilde, hablan de ella en un tono de ironía despectiva. Es el fin de la pastoral, del entusiasmo romántico por la naturaleza y la fe en la identidad entre naturaleza y razón. La reacción contra Rousseau y contra el culto del estado natural que proviene de él encuentra aquí su conclusión definitiva. Todo lo simple y claro, todo lo instintivo y no refinado pierde su valor; se resalta la conciencia, el intelectualismo y la innaturalidad de la cultura. Se descubren la visión de la cultura y las funciones intelectuales en el proceso de la creación artística. La fantasía del artista produce constantemente cosas buenas, medianas y malas —dice Nietzsche[217]—, pero el primero en rechazar, seleccionar y organizarlas en material utilizable es su juicio. También esta idea proviene en el fondo, como toda la filosofía de la *vie factice*, de Baudelaire, que quiere «transformar su deleite en conocimiento», y ceder la palabra, en el poeta, al crítico siempre[218], y en el que el entusiasmo por todo lo que es artificial llega a tal punto que tiene la naturaleza, incluso moralmente, por mediocre. El mal ocurre sin esfuerzo —afirma él—, o sea naturalmente, y el bien, por el contrario, es siempre producto de un arte, es artificial, innatural[219].

Pero el entusiasmo por la artificiosidad de la cultura es en cierto modo otra vez sólo una forma de la fuga romántica ante el mundo. Se elige la vida ficticia, artificial, porque la realidad no podría ser tan bella como la ilusión, y porque todo contacto con la realidad, todo intento de realizar los sueños y deseos deberían conducir a su depravación. Pero ahora se huye de la realidad social no hacia la naturaleza, como hicieron los románticos, sino hacia un mundo elevado, más sublime y más artificioso. En *Axel*, de Villiers de l'Isle-Adam (1890, póstuma), una de las representaciones clásicas del nuevo sentimiento de la vida, las formas intelectuales e imaginarias del ser están siempre sobre las naturales y

prácticas, y los deseos irrealizables dan siempre la impresión de ser más perfectos y más satisfactorios que su transformación en la realidad habitual y trivial. Axel, con Sara, a la que ama, quería cometer un suicidio. Ella está dispuesta de buen grado a ir con él a la muerte, pero quisiera, antes de morir, vivir la felicidad de una noche de amor. Axel teme, sin embargo, no tener después valor para morir, y que su amor, como todos los sueños realizados, no resista la prueba del tiempo. La ilusión completa le es más querida que la realidad imperfecta. Todo el mundo de ideas del neorromanticismo depende más o menos de este sentimiento; por todas partes tropezamos con Lohengrines que, como dice Nietzsche, abandonan a sus Elsas en la noche de boda. «¿Vivir? —pregunta Axel—. De eso ya se cuidan nuestros criados por nosotros.»

En *Al revés*, de Huysmans (1884), documento de este esteticismo receloso del mundo y de la naturaleza, se realiza de modo todavía más integral la sustitución de la práctica por la vida intelectual. Des Esseintes, el famoso héroe de la novela, prototipo de todos los Dorian Gray, se aísla tan herméticamente del mundo que ni siquiera se atreve a emprender un viaje, porque teme ser engañado por la realidad. Es el mismo objetivismo paralizador y hostil a la vida que se expresa en el hastío de la naturaleza propio del esteticismo. «El tiempo de la naturaleza —dice Des Esseintes— ha caducado; ha agotado definitivamente la paciencia de los espíritus delicados con la repugnante monotonía de sus paisajes y su cielo.» Para estos espíritus no hay más que un camino: independizarse por completo y sustituir la naturaleza por el espíritu y la realidad por la ficción. Esto significa para ellos torcer todo lo que ha tenido un desarrollo natural, retorcer todos los instintos e inclinaciones naturales hacia sus contrarios. Des Esseintes vive en su casa como en un convento, no visita a nadie ni recibe a nadie, no escribe ni recibe cartas, duerme durante el día y lee, fantasea y especula durante la noche; se crea sus «paraísos artificiales» y renuncia a todo lo que proporciona placer a los comunes mortales. Idea sinfonías en colores, perfumes, bebidas, flores artificiales y gemas raras, pues los medios de su acrobacia espiritual han de ser raros y costosos. Naturalmente, barato, insípido y plebeyo son sinónimos en su vocabulario.

Pero el misticismo de toda esta concepción del mundo quizá en ninguna parte se expresa tan rotundamente como en la novela corta *Véra*, de Villiers de l'Isle-Adam[220]. Véra es la esposa del héroe, idolatradamente amada y fallecida pronto, y él no quiere convencerse de su muerte porque no podría soportar la certidumbre. Arroja dentro, a través de la verja, la llave del panteón donde ella está enterrada, vuelve a su casa y comienza una nueva vida artificial, o sea que continúa la antigua como si nada hubiera ocurrido. Entra y sale, habla y obra como si ella viviera y se encontrara junto a él. Su proceder es un entramado tan consecuente y continuo de actitudes y obras que a la perfecta sensatez de su conducta no le falta sino la presencia corporal de Véra. Pero ella está en lo espiritual tan íntegramente presente, y la irradiación de su personalidad es tan inmediata y tan poderosa, que su vida ficticia posee realidad mucho más profunda, verdadera y auténtica que su muerte efectiva. Ella muere solamente cuando al noctámbulo

se le escapan una vez estas palabras: «Ya recuerdo… ¡Sí, estás muerta!» A ningún lector inteligente se le escapará la analogía entre esta terca negativa a aceptar la realidad como válida y la negación cristiana del mundo, pero ninguno desconocerá la diferencia entre la impasibilidad de una idea obsesiva y la serena firmeza de una fe religiosa. No se puede imaginar nada menos cristiano ni más ajeno al espíritu de la Edad Media que el *ennui*, esta nueva forma impresionista del dolor cósmico romántico. Se expresa en él un sentimiento de existencia hastiada por la monotonía de la vida[221]; lo contrario, por lo tanto, de la existencia insatisfecha, que, como se ha señalado, había sido sentida antiguamente por una época creyente en un orden divino por encima de las contrariedades de la existencia[222]. Entonces se sentía la versatilidad de la fortuna, la inestabilidad y veleidad del destino como inquietante, se anhelaban el sosiego y la seguridad, la monotonía y el aburrimiento de la paz; a los modernos estetas, por el contrario, la existencia ordenada y segura de la vida burguesa les parece lo más insoportable. La aspiración del impresionismo a mantener las horas variables, su entrega al estado de ánimo del momento como valor vital más alto, irreductible e indefinible por excelencia, su propósito de vivir el momento, de absorberse en él, es nada más que la consecuencia de esta concepción no burguesa del mundo, de esta rebelión contra la rutina y la disciplina de la vida burguesa. También el impresionismo es un arte de oposición, como toda tendencia artística progresista desde el Renacimiento, y la rebeldía latente que es propia de la actitud impresionista ante la vida, sin que los impresionistas sean siempre conscientes de ello, contribuye a explicar la repulsa del nuevo arte por parte del público burgués.

En el decenio de 1880 se designa con predilección al hedonismo estético de la época como «decadencia». Des Esseintes, fino sibarita, es al mismo tiempo el prototipo del *décadent* exquisito. Pero el concepto de decadencia contiene también rasgos que no están necesariamente contenidos en el de esteticismo; así, ante todo, el declinar de la cultura y el sentimiento de crisis, esto es, la conciencia de encontrarse al final de un proceso vital y ante la disolución de una civilización. La simpatía hacia las antiguas culturas, cansadas y refinadas, hacia el helenismo, hacia el último período romano, el rococó y el viejo estilo «impresionista» de los grandes maestros pertenece a la esencia del sentimiento de decadencia. Es cierto que la sensación de estar ante un cambio de la historia de la cultura se tuvo ya con anterioridad; pero en tanto que hasta aquí se lamentaba el destino de pertenecer a una cultura envejecida, como hacía por ejemplo Musset todavía, ahora se une al concepto de la existencia vieja y cansada, del exceso de cultivo, y de la degeneración, la idea de una aristocracia espiritual. Se apodera de los hombres una auténtica embriaguez de ruina, una sensación que tampoco es nueva ya, pero que ahora es mucho más fuerte que nunca. Son innegables Jas conexiones con el rousseaunianismo, con el tedio byroniano de la vida y con el afán de muerte del romanticismo. El mismo abismo atrae a los románticos y a los decadentes; el mismo placer de destrucción, de autodestrucción, los embriaga. Pero para los decadentes «todo es abismo», todo está lleno de miedo a la vida y de inseguridad:

Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où,

como dice Baudelaire.

«Quién sabe si la verdad no es triste», decía Renan; palabras del más profundo escepticismo que ninguno de los grandes rusos hubiera suscrito. Pues para ellos puede ser triste todo, menos la verdad. Pero cuánto más sombrías son las palabras de Rimbaud: «Lo que no se sabe es tal vez terrible» *(Le Forgeron)*. Se adivina de qué impenetrable e inagotable enigma se siente rodeado cuando añade a continuación: «Ya lo sabremos.» El abismo, que era para el cristiano el pecado, para el caballero el deshonor y para el burgués la ilegalidad, es para el decadente todo aquello para lo que él no posee un concepto, una palabra y una formulación. De aquí su desesperada lucha por la forma y su insuperable horror por lo informe, lo no domado y lo natural. De aquí su predilección por las épocas que tuvieron a su disposición más formulaciones, aunque no siempre las mejores, que tuvieron para todo una palabra, aunque con frecuencia sólo imprecisa.

El «Je suis l'empire à la fin de la décadence», de Verlaine, se convierte en característica de la época, y aunque tiene por predecesores como apologistas del período de decadencia romano a Gérard de Nerval[223], Baudelaire y Gautier[224], él dice, sin embargo, la palabra definitiva en el momento preciso y presta a lo que hasta entonces era expresión de un simple ambiente el carácter de un programa cultural. Hubo períodos de cultura que no supieron nada de una Edad de Oro, o no quisieron saber nada de ella, pero no hubo antes del decadentismo del siglo XIX ninguna generación que hubiera preferido la Edad de Plata a la Edad de Oro. Esta elección significaba no sólo la conciencia de ser meros descendientes, no sólo la modestia propia de herederos tardíos, sino también una especie de conciencia de culpabilidad y de sentimiento de inferioridad. Los *décadents* eran hedonistas con remordimientos de conciencia, pecadores que, como Barbey d'Aurevilly, Huysmans, Verlaine, Wilde y Beardsley, se arrojaban en brazos de la Iglesia católica. En nada se expresa tan directamente este sentimiento de culpa como en su concepción del amor, que estaba totalmente dominado por la psicología de pubertad del romanticismo. Para Baudelaire, el amor es la cosa prohibida por excelencia, el pecado original, la pérdida nunca ya reparable de la inocencia; «Faire l'amour c'est faire le mal», dice. Pero este satanismo romántico transforma esta pecaminosidad en una fuente de lujuria: el amor es no sólo el mal intrínsecamente, sino que su placer más alto consiste precisamente en la conciencia de estar haciendo el mal[225]. La simpatía por la prostituta, que los decadentes comparten con los románticos y en la que Baudelaire es de nuevo intermediario, es la expresión de la misma relación vedada y culpable con el amor. Desde luego, es sobre todo la expresión de la rebelión contra la sociedad burguesa y la moral basada en la familia burguesa. La prostituta es la desarraigada y la proscrita, la rebelde que se rebela no sólo contra la forma institucional burguesa del amor, sino también contra la «natural» forma espiritual. Destruye no sólo la organización moral y social del sentimiento, sino también las bases mismas del sentimiento. Es fría en medio de las tormentas de la pasión, es y se mantiene espectadora por encima de la lujuria que despierta, se siente solitaria y apática cuando otros están arrebatados y embriagados; es, en suma, el doble femenino del artista.

De esta comunidad de sentimientos y destino surge la comprensión que los artistas decadentes muestran por ella. Ellos saben bien cómo ellas se prostituyen, cómo vencen sus más sagrados sentimientos y qué baratos venden sus secretos.

Esta declaración de solidaridad con la prostituta completa el extrañamiento de los artistas con respecto a la sociedad burguesa. El mal escolar se sienta en «el último banco», como decía Thomas Mann de uno de sus héroes, y siente el alivio que se experimenta cuando se deja la escena de la contienda pública, y se queda en «el último banco», despreciado pero sin que le molesten. Sería raro que en un pensador como Thomas Mann, cuya completa visión de la vida gira en torno a un solo problema central, es decir la posición del artista en el mundo burgués, incluso esta observación aparentemente inocua no estuviera relacionada de alguna manera con su interpretación del modo de vida del artista. La existencia peculiar que llevan los artistas, que debe extrañar a la mentalidad burguesa como carente de toda ambición, es, efectivamente, un «último banco» que les libera de toda responsabilidad y de toda necesidad de dar cuenta de sus acciones. De cualquier modo, la visión enfáticamente «burguesa» de Thomas Mann, lo mismo que también, por ejemplo, la «correcta» filosofía social de Henry James, sólo pueden ser comprendidas como una reacción contra el modo de vida del tipo de artista que ha tomado su puesto ostentosamente en el «último banco» y con el que la gente rehúsa tener nada que ver.

Thomas Mann y Henry James saben, sin embargo, demasiado bien que el artista se ve obligado a llevar una existencia extrahumana e inhumana, que los caminos de la vida normal no le están abiertos y que los sentimientos humanos espontáneos, ingenuos y cálidos de los hombres no tienen aplicación a sus propios fines. La paradoja de su suerte consiste en que su tarea es describir la vida de la que está excluido. Esta situación trae consigo serias complicaciones, con frecuencia insolubles. Paul Overt, el más joven de los dos escritores que se enfrentan en *The Lesson of the Master*, de Henry James, se rebela en vano contra la cruel disciplina monástica a que está sujeta una vida dedicada al arte, y se revuelve en vano contra la renuncia a toda felicidad personal y privada que Henry St. George, el maestro, les pide. Está lleno de impaciencia y de rencor contra la tiranía inmisericorde del poder al que él mismo se ha vendido. «¿Tú no te imaginas, por casualidad, que yo estoy defendiendo el arte?», le replica el maestro. «Felices las sociedades que no lo conocen.» Y el reproche de Thomas Mann al arte es igualmente severo e implacable. Pues cuando muestra que todas las vidas problemáticas, ambiguas y deshonrosas, todos los débiles, los enfermos y degenerados, todos los aventureros, estafadores y criminales y, finalmente, incluso Hitler, son parientes espirituales del artista[226], formula la más terrible acusación que nunca se haya hecho contra el arte.

La época del impresionismo produce dos tipos extraños del artista moderno apartado de la sociedad: el nuevo bohemio, y los que se refugian lejos de la civilización occidental en países exóticos. Ambos son producto del mismo sentimiento, del mismo «malestar en

la cultura»; lo único que ocurre es que mientras unos eligen la «emigración interior», otros optan por la huida real. Pero ambos llevan la misma vida abstracta separada de la realidad inmediata y de la actividad práctica; ambos se expresan en formas que inevitablemente han de parecer cada vez más extrañas e ininteligibles a la mayoría del público. El viaje a tierras remotas, como fuga de la civilización moderna, es tan viejo como la protesta bohemia contra el modo burgués de vida. Ambos tienen su origen en el individualismo y el irrealismo románticos, pero se han transformado entre tanto, y la forma en que ahora se incorporan a la experiencia del artista hay que atribuirla otra vez, sobre todo, a Baudelaire. Los románticos buscaban ya la «flor azul», el país de los sueños e ideales, «Mais les vrais voyageurs —dice Baudelaire— sont ceux-là seuls que partent pour partir…» Es la fuga real, el viaje a lo desconocido, lo que se comprende, y no porque uno se sienta atraído, sino porque se está disgustado por algo.

O Mort, vieux capitaine, il est temps! Levons l'ancre!

Ce pays nous ennuie, o Mort! Appareillons!

Si le ciel et la mer sont noirs comme l'encre,

Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons!

Rimbaud intensifica el dolor de la partida —«La vie est absente, nous ne sommes pas au monde»—, pero apenas si intensifica la belleza de las palabras de adiós de Baudelaire, que no tienen paralelo en toda la poesía moderna. Sin embargo, él es el único auténtico heredero de Baudelaire, el único que realiza los viajes imaginarios del maestro y hace una forma de vida de lo que antes de él no era más que meras escapadas al mundo de la bohemia.

En Francia, la bohemia no es un fenómeno uniforme y definido. No es preciso subrayar que la frívola y amable gente joven de la ópera de Puccini no tiene nada en común con Rimbaud y su posesión por el espíritu del mal, o con Verlaine y su vacilación entre la criminalidad y el misticismo. Pero la genealogía de Rimbaud y Verlaine tiene muchas ramificaciones, y para describirla es necesario distinguir entre tres fases y formas de vida de artista: el bohemio de la época romántica, el de la naturalista y el de la impresionista[227]. La bohemia no era originariamente más que una manifestación contra el modo burgués de vida. La bohemia estaba compuesta por jóvenes artistas y estudiantes, que eran en su mayoría hijos de gente adinerada, y en los que la oposición a la sociedad predominante era por lo común simplemente producto de juvenil exuberancia y espíritu de contradicción. Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Arsène Houssaye, Nestor Roqueplan y el resto de ellos se apartaban de la sociedad burguesa no porque se vieran obligados, sino porque querían vivir de manera distinta de la de sus progenitores burgueses. Eran auténticos románticos que querían ser originales y extravagantes, porque por arte y poesía entendían algo original y extravagante. Emprendían su excursión por el mundo do los forajidos y los proscritos como se emprende un viaje a un país exótico; no sabían nada de

la miseria de la bohemia posterior y eran libres para volver a la sociedad burguesa en cualquier momento.

La bohemia de la generación siguiente, la del naturalismo militante con su cuartel general en la cervecería, la generación a la que pertenecían Champfleury, Courbet, Nadar y Murger, era, por el contrario, una bohemia real, esto es, un proletariado artístico, integrado por gente cuya existencia era totalmente insegura, gente que estaba fuera de las fronteras de la sociedad burguesa y cuya lucha contra la burguesía no era un juego de ingenio agudo, sino una amarga necesidad. Su modo de vida no burgués era la forma que sentaba mejor a la existencia dudosa que llevaban, y ya no era ésta ni mucho menos una simple mascarada. Pero así como Baudelaire, que pertenece cronológicamente a esta generación, señala, intelectualmente, una reversión a la bohemia romántica, por un lado, y un avance hacia la impresionista, por otro, Murger representa también, aunque en un sentido distinto, un fenómeno de transición. Ahora que la bohemia deja de ser «romántica», la burguesía comienza a romantizarla e idealizarla. En este proceso Murger desempeña el papel de *maître de plaisir* y representa al Quartier Latin domesticado y limpio. Por este servicio alcanza, como merece, el rango de autor reconocido por la clase media.

El filisteo considera la bohemia en conjunto como un inframundo. Le atrae y le repele. Coquetea con la libertad y la irresponsabilidad que reinan soberanamente en ella, pero retrocede ante el desorden y la anarquía que implica la realización de esta libertad. La idealización de Murger se propone presentar más inofensivo de lo que es el peligro que amenaza por esta parte a la sociedad burguesa y permitir al burgués confiado el lujo de seguir en sus equívocos sueños ilusos. Los personajes de Murger son habitualmente alegres, un poco frívolos, pero jóvenes de absoluto buen natural, que recordarán su vida bohemia cuando sean viejos como el lector burgués recuerda los bulliciosos años en que él era estudiante. A los ojos del burgués, esta impresión de lo provisional quitó el último aguijón a la bohemia. Y Murger no estaba solo en su opinión ni mucho menos. Balzac describía también la vida bohemia de los jóvenes artistas como una etapa de transición. «La bohemia está compuesta —escribe en *Un prince de la bohème*— por gente joven que son todavía desconocidos, pero que serán bien conocidos y famosos algún día.»

En la época del naturalismo, sin embargo, no sólo la concepción de Murger, sino también la vida real de la bohemia es todavía un idilio comparada con la vida de los poetas y artistas de la generación siguiente, que se enajenan por sí mismos de la sociedad burguesa: los Rimbaud, Verlaine, Tristan Corbière y Lautréamont. La bohemia se había convertido en una partida de vagabundos y forajidos, en una clase en la que habitan la amoralidad, la anarquía y la miseria, en un grupo de desesperados que no sólo rompen con la sociedad burguesa, sino con toda la civilización europea. Baudelaire, Verlaine y Toulouse-Lautrec son tristes borrachos; Rimbaud, Gauguin y Van Gogh, aventureros y desarraigados vagabundos; Verlaine y Rimbaud mueren en el hospital; Van Gogh y Toulouse-Lautrec están algún tiempo en un asilo para lunáticos, y la mayoría de ellos pasa

su vida en los cafés, en los cabarets, en los burdeles, en los hospitales o en la calle. Destruyen en sí mismos todo lo que pueda ser útil para la sociedad, se exasperan contra todo lo que da permanencia y continuidad a la vida y se enfurecen contra sí mismos como si estuvieran ansiosos de exterminar en su propia naturaleza todo lo que tienen en común con los demás. «Me estoy matando —escribe Baudelaire en una carta de 1845— porque soy inútil a los demás y un peligro para mí mismo.» Pero no es sólo la conciencia de su propia infelicidad lo que le llena, sino también el sentimiento de que la felicidad de los demás es algo vulgar y trivial. «Usted es un hombre feliz —escribe en una carta posterior —. Lo siento por usted, señor, por ser feliz tan fácilmente. Un hombre tiene que haber caído muy bajo para considerarse feliz»[228]. Encontramos el mismo desprecio por el sentimiento de felicidad barata en la breve narración *Las grosellas*, de Chéjov. Y esto no es accidental en el caso de un escritor que siente tanta simpatía por la bohemia. «Dígame, ¿por qué lleva usted una vida tan monótona y tan aburrida?», pregunta el héroe de una de estas breves narraciones sobre artistas a su huésped. «Mi vida es triste, embotada, monótona, porque soy pintor, un pez raro, y he sido atormentado toda mi vida por la envidia, el descontento y la falta de fe en mi obra; soy siempre pobre, soy un vagabundo, pero usted es un hombre rico y normal, un propietario, un caballero. ¿Por qué vive usted de manera tan vulgar y toma usted tan poco de la vida?»[229]. La vida de la vieja generación de bohemios estaba, al menos, llena de color; pasan por alto su miseria para vivir de manera colorista e interesante. Pero los nuevos bohemios viven bajo la presión de un aburrimiento embotado, mohoso y sofocante; el arte no embriaga ya, sino que sólo narcotiza.

Sin embargo, ni Baudelaire ni Chéjov ni los demás tienen idea alguna de en qué infierno podría convertirse la vida para un hombre como Rimbaud. La cultura occidental tenía que alcanzar el estadio de su crisis presente antes de que una vida semejante fuera ni siquiera concebible. Un neurasténico, un hombre que nunca hace bien, un haragán, un hombre totalmente maligno y peligroso que, peregrinando de país en país, se dedica a rebañar para sí una vida como profesor de lenguas, buhonero, empleado de circo, cargador de muelle, jornalero del campo, marinero, voluntario en el ejército holandés, mecánico, explorador, traficante colonial y Dios sabe qué más; se coge una infección en alguna parte de África, hay que amputarle una pierna en un hospital de Marsella, para, a los treinta y siete años, morir despedazado en medio de la más terrible agonía; un genio que escribe poemas inmortales a los diecisiete años, que abandona la poesía por completo a los diecinueve y en cuyas cartas no hay nunca ni mención a la literatura durante el resto de su vida; un criminal para consigo mismo y para los demás, que se deshace de sus tesoros más preciosos y los olvida por completo y niega totalmente que los haya poseído nunca; uno de los adelantados y, como sostienen muchos, el fundador auténtico de la poesía moderna, el cual, cuando le alcanzan en África noticias de su fama, rehúsa escucharlas y las despide con un «Merde pour la poésie». ¿Puede imaginarse nada más aterrador, más en contraste con la idea de un poeta? ¿No será que, como dice Tristan Corbière, «sus poemas eran de

otro y él no los había leído»? ¿No es éste el más terrible nihilismo imaginable, la extrema autonegación? Y éste es el fruto real de la semilla sembrada por Flaubert, el respetable burgués, cuidadoso y exquisito, y por sus amigos, artificiosos, cultos y llenos de ideas artísticas.

Después de 1890 la palabra «decadencia» pierde su tono sugestivo y la gente comienza a hablar del «simbolismo» como tendencia artística dominante. Moréas introduce el término y lo define como el intento de sustituir la realidad en la poesía por la «idea»[230]. La nueva terminología está de acuerdo con la victoria de Mallarmé sobre Verlaine y con el cambio de interés desde el impresionismo sensualista al espiritualismo. Frecuentemente, es muy difícil distinguir el simbolismo del impresionismo; ambos conceptos son en parte antitéticos y en parte sinónimos. Hay una diferencia plenamente clara entre el impresionismo de Verlaine y el simbolismo de Mallarmé, pero encontrar la categoría estilística propia para un escritor como Maeterlinck no es tan sencillo ni mucho menos. El simbolismo, con sus efectos ópticos y acústicos, así como con la mezcla y combinación de los distintos datos de los sentidos y la acción recíproca entre las varias formas de arte, sobre todo lo que Mallarmé entendía como recuperación por la poesía de sus propios valores, quitándoselos de nuevo a la música, es «impresionista». Pero, con su aproximación irracionalista y espiritualista, implica también una aguda reacción contra el impresionismo naturalista y materialista. Para este último, la experiencia de los sentidos es algo final e irreductible, mientras que para el simbolismo la totalidad de la realidad empírica es sólo la imagen de un mundo de ideas.

El simbolismo representa, por una parte, el resultado final del desarrollo que comenzó con el romanticismo, esto es, con el descubrimiento de la metáfora como célula germinal de la poesía, y que condujo a la riqueza de imágenes impresionistas, pero no sólo repudia al impresionismo por su visión materialista del mundo y al Parnaso por su formalismo y su racionalismo, sino que rechaza también al romanticismo por su emocionalismo y por el convencionalismo de su lenguaje metafórico. En ciertos aspectos, el simbolismo puede ser considerado como una reacción contra toda la poesía anterior[231]; descubre algo que ni había sido conocido nunca ni había sido realzado antes: la *poésie pure*[232], la poesía que surge del espíritu irracional y no conceptual del lenguaje, que se opone a toda interpretación lógica. Para el simbolismo, la poesía no es otra cosa que la expresión de aquellas relaciones y correspondencias que el lenguaje, abandonado a sí mismo, crea entre lo concreto y lo abstracto, entre lo material y lo ideal, y entre las diferentes esferas de los sentidos. Mallarmé piensa que la poesía es la insinuación de imágenes que se ciernen y se evaporan siempre; asegura que «nombrar» un objeto es destruir tres cuartas partes del placer que consiste en la adivinación gradual de su verdadera naturaleza[233]. El símbolo implica, sin embargo, no simplemente la evitación deliberada de la nominación directa, sino también la expresión indirecta de un significado, que es imposible describir directamente, que es esencialmente indefinible e inagotable.

La generación de Mallarmé no inventó ni mucho menos el símbolo como medio de expresión; arte simbólico había existido ya en épocas anteriores. Descubrió, simplemente, la diferencia entre el símbolo y la alegoría, e hizo del simbolismo, como estilo poético, la meta consciente de sus esfuerzos. Reconoció, incluso, aunque no siempre fue capaz de dar expresión a sus conocimientos, que la alegoría no es otra cosa que la traducción de una idea abstracta en forma de imagen concreta, por lo que la idea continúa en cierto modo siendo independiente de su expresión metafórica y podría incluso ser expresada de otra forma, mientras que el símbolo reduce la idea y la imagen a una unidad indisoluble, de manera que la transformación de la imagen implica también la metamorfosis de la idea. En suma, el contenido de un símbolo no puede ser traducido a ninguna otra forma, pero, por el contrario, un símbolo puede ser interpretado de varias maneras, y esta variabilidad de la interpretación, esta aparente inagotabilidad del significado de un símbolo, es su característica más esencial. Comparada con el símbolo, la alegoría parece siempre la transcripción simple, llana y en cierto modo superflua de una idea que no gana nada con ser trasladada de una esfera a otra. La alegoría es una especie de enigma cuya solución es obvia, mientras que el símbolo sólo puede ser interpretado, pero no resuelto. La alegoría es la expresión de un proceso mental estático; el símbolo, de uno dinámico; aquélla pone un límite y una frontera a la asociación de ideas; éste pone las ideas en movimiento y las mantiene en él. El arte de la plena Edad Media se expresa principalmente en símbolos; el arte de la baja Edad Media, en alegorías; las aventuras de Don Quijote son simbólicas; las de los héroes de las novelas de caballerías que Cervantes toma como modelo, alegóricas. Pero en casi todas las épocas coexisten el arte alegórico y el simbólico, y con frecuencia se los encuentra entremezclados en las obras de un mismo artista. La «rueda de fuego» de Lear es un símbolo; las «candelas de la noche» de Romeo, una alegoría; pero la línea que sigue inmediatamente en Romeo —«el alegre día coloca la punta del pie sobre las cimas brumosas de la montaña»— tiene otra vez un halo simbólico en torno a sí; contiene una plenitud de relaciones y alusiones cuya fuerza imaginativa es más convincente que la de una alegoría.

El simbolismo se basa en la suposición de que el cometido de la poesía es expresar algo que no puede ser encajonado en una forma definida y no puede ser alcanzado por un camino directo. Desde que es imposible expresar nada válido sobre las cosas a través de los medios claros de la conciencia, mientras el lenguaje descubre como automáticamente las relaciones existentes entre ellas, el poeta debe, como insinúa Mallarmé, «dar paso a la iniciativa de las palabras»; debe permitirse a sí mismo ser llevado por la corriente del lenguaje, por la sucesión espontánea de imágenes y visiones, lo cual implica que el lenguaje es no sólo más poético, sino también más filosófico que la razón. El concepto rousseauniano de un estado de naturaleza que es, según se dice, mejor que la civilización, y la idea de Burke de un desarrollo histórico orgánico que produce, según se supone, cosas más valiosas que el reformismo, son los orígenes verdaderos de esta teoría poético-mística, y son reconocibles todavía en la noción de Tolstói y Nietzsche de que el cuerpo es

más sabio que la mente, y en la teoría bergsoniana de que la intuición es más profunda que el intelecto. Pero este nuevo misticismo del lenguaje, esta *alchimie du verbe*, como toda la interpretación alucinante de la poesía, viene directamente de Rimbaud. Él fue quien hizo la declaración que ha tenido una influencia decisiva en toda la literatura moderna, o sea que el poeta debe convertirse en un *vidente* y que su cometido es prepararse para esto por medio de un sistemático extrañamiento de los sentidos de sus funciones normales, por la desnaturalización y deshumanización de éstos. La práctica que Rimbaud recomendaba estaba no sólo de acuerdo con el ideal de artificialidad que todos los decadentes tenían en la cabeza como su ideal supremo, sino que contenía ya el nuevo elemento, o sea el de la deformación y la mueca como medio de expresión, que se volvió tan importante para el moderno arte expresionista. Estaba basado, en lo esencial, en el sentimiento de que las actitudes espirituales normales y espontáneas son artísticamente estériles, de que el poeta debe superar al hombre natural que lleva dentro de sí para descubrir el significado escondido de las cosas.

Mallarmé era un platónico que miraba la ordinaria realidad empírica como la forma corrompida de un ser absoluto ideal y atemporal, pero que quería realizar el mundo de las ideas, al menos parcialmente, en la vida terrenal. Vivió en el vacío de su intelectualismo, completamente separado de la vida práctica ordinaria, y casi no tuvo en absoluto relaciones con el mundo fuera de la literatura. Destruyó toda espontaneidad dentro de sí mismo y se convirtió en algo así como el autor anónimo de sus obras. Nunca siguió nadie el ejemplo de Flaubert con más lealtad. «Tout au monde existe pour aboutir à un livre»: el propio maestro no lo hubiera dicho más flaubertianamente. A un *livre*, dice Mallarmé; pero lo que resulta, en efecto, apenas si es un libro. Pasa toda su vida escribiendo, reescribiendo y corrigiendo una docena de sonetos, dos docenas de poemas más breves, y unos seis más largos, una escena dramática y algunos fragmentos teóricos[234]. Sabía que su arte era un callejón sin salida que no conducía a ninguna parte[235], y por esto el tema de la esterilidad ocupa tanto espacio en su poesía[236]. La vida del refinado, culto e inteligente Mallarmé terminó en un fiasco tan terrible como la existencia vagabunda de Rimbaud. Ambos desesperaron del significado del arte, de la cultura y la sociedad humanas, y es difícil decir cuál de los dos actuó de manera más consecuente[237]. Balzac demostró ser un buen profeta en su *Chef d'oeuvre inconnu*: enajenándose de la vida, el artista se convierte en destructor de su propia obra.

Flaubert había pensado ya en escribir un libro sin tema, que hubiera sido pura forma, puro estilo, mero ornamento, y fue en él en quien surgió por vez primera la idea de la *poésie pure*. Tal vez Mallarmé no hubiera hecho propia literalmente la frase de que «una bella línea sin significado es más valiosa que una menos bella con significado»; él no creía por entonces en la renunciación a todo el contenido intelectual de la poesía, pero pedía que el poeta renunciara a la excitación de pasiones y emociones y al uso de motivos extraestéticos, prácticos y racionales. El concepto de «poesía pura» puede ser considerado, al menos, como el mejor compendio de su visión de la naturaleza del arte y la encarnación

del ideal que como poeta tenía en la mente. Mallarmé comenzaba a escribir un poema sin saber exactamente a dónde conduciría la primera palabra, la primera línea; el poema surgía como la cristalización de palabras y líneas que se combinan casi según su propio acorde[238]. La doctrina de la «poesía pura» transpone lo principal de su método creador en una teoría del acto receptivo, estableciendo que para que se realice una experiencia poética no es absolutamente necesario conocer todo el poema, aunque sea breve; con frecuencia una o dos líneas, y a veces unas cuantas migajas verbales, son suficientes para producir en nosotros el estado de ánimo que corresponde al poema. En otras palabras, para disfrutar de un poema no es necesario, o en cualquier caso no es suficiente, comprender su significado racional, y verdaderamente, como muestra la poesía popular, no es necesario en absoluto que el poema tenga un exacto «significado»[239]. La semejanza del modo de comprensión que se describe aquí con la contemplación a una distancia conveniente de una pintura impresionista es obvia, pero el concepto de «poesía pura» contiene rasgos que no están necesariamente contenidos en el del impresionismo. Ella representa la forma de esteticismo más pura y más intransigente, y expresa la idea básica de que un mundo poético completamente independiente de la realidad ordinaria, práctica y racional, un microcosmos autónomo, estéticamente completo en sí mismo, y que gire sobre su propio eje, es perfectamente posible.

El distanciamiento aristocrático que se expresa en este extrañamiento del poeta con respecto a la sociedad está todavía más intensificado por la vaguedad deliberada de la expresión y la dificultad intencionada del pensamiento poético. Mallarmé es el heredero del «trovar oscuro» de los trovadores y de la erudición de los poetas humanistas. Busca lo indefinido, lo enigmático y lo oscuro no sólo porque sabe que la expresión parece más ampliamente alusiva cuanto más vaga es, sino también porque en su opinión un poema debe ser «algo misterioso cuya llave tiene que buscar el lector»[240]. Catulle Mendès se refiere expresamente a este aristocratismo de la práctica poética de Mallarmé y sus seguidores. A la pregunta de Jules Huret de si reprochaba a los simbolistas su oscuridad, replica: «En modo alguno. El arte puro se convierte cada día más en posesión de una minoría en esta época de democracia, en posesión de una aristocracia extravagante, morbosa y encantadora. Es justo que su nivel se mantenga alto»[241]. Del descubrimiento de que la comprensión racional no es el acceso mental característico a la poesía deriva Mallarmé la conclusión de que el rasgo básico de todo gran poema es lo incomprensible y lo inconmensurable. Las ventajas artísticas del modo elíptico de expresión en el que él está pensando son obvias; omitiendo ciertos eslabones en la cadena de la asociación, se consiguen una rapidez y una intensidad que se pierden cuando los efectos se desarrollan lentamente[242]. Mallarmé hace uso pleno de estas ventajas y su poesía debe su atracción, ante todo, al sentido comprimido de las ideas y a los saltos de las imágenes. Las razones por las que es difícil comprenderle no están, sin embargo, ni mucho menos implícitas siempre en la idea artística misma, sino que están con frecuencia relacionadas con manipulaciones lingüísticas bastante arbitrarias y de juego[243]. Y esta ambición de ser

difícil por el gusto de la dificultad misma revela la verdadera intención del poeta de aislarse de la masa y reducirse a un círculo tan pequeño como sea posible. A pesar de su aparente indiferencia por los asuntos políticos, los simbolistas eran en lo esencial de ideas reaccionarias; eran, como señala Barrès, los *boulangistes* de la literatura[244]. La poesía de hoy, en parte por la misma razón que la de Mallarmé, parece no democrática y esotérica, y como si deliberadamente se cerrase para el público, por distintas que sean las convicciones políticas de cada uno de los poetas, y aunque sepamos bien que esta dificultad es el resultado de un desarrollo preparado desde hace mucho tiempo e inevitable para la cultura moderna.

Desde la Restauración, Inglaterra no había estado nunca tan fuertemente bajo la influencia francesa como en el último cuarto del siglo XIX. Después de un largo período de prosperidad, el Imperio británico atraviesa ahora una crisis económica que se convierte en una crisis del mismo espíritu Victoriano. La «gran depresión» comienza aproximadamente a mediados de los años setenta y apenas se extiende más de una década, pero durante este tiempo la clase media inglesa pierde la antigua confianza en sí misma. Comienza a sentir la competencia económica del extranjero, sobre todo de las naciones más jóvenes, como los alemanes y los estadounidenses, y se encuentra envuelta en una fiera contienda por la posesión de las colonias. El efecto directo de la nueva situación es la regresión del liberalismo económico, que La burguesía inglesa había considerado hasta ahora, a pesar de todas las críticas, como un dogma irrefutable[245]. La disminución en la exportación reduce la producción y rebaja el nivel de vida de la clase trabajadora. Aumenta el paro, se multiplican las huelgas, y el movimiento socialista, que había llegado a una pausa después de los años de la revolución a mediados de siglo, recobra ahora no sólo nuevo empuje, sino que adquiere conciencia por vez primera en Inglaterra de sus objetivos reales y de su fuerza. Este cambio tiene muchas y valiosas consecuencias en el desarrollo intelectual de la nación. La conciencia de estar enfrentados países extranjeros capaces de combatir en el mercado mundial trae consigo el fin del aislacionismo británico[246] y prepara el terreno para influencias intelectuales extranjeras.

Entre éstas, es de primera importancia la de la literatura francesa; la influencia de la novela rusa, y la de Wagner, Ibsen y Nietzsche, completan las sugerencias procedentes de Francia. Mucho más importante que las influencias externas, verdadera condición previa, es el hecho de que el quebrantamiento de la confianza en sí misma de la burguesía y de la fe en la misión divina de Inglaterra en el mundo, pero sobre todo el nuevo movimiento socialista de los años ochenta, hacen surgir una lucha renovada por la libertad individual dando a todo el desarrollo intelectual, a la literatura progresista y al modo de vida de la generación más joven, el cuño de una lucha por la libertad. La disposición intelectual de este período apenas si muestra algún rasgo que sea independiente de esta lucha contra la tradición y los convencionalismos, contra el puritanismo y el filisteísmo, el utilitarismo estéril y el romanticismo sentimental. La juventud lucha contra la generación más vieja por la posesión y el disfrute de la vida. La modernidad se convierte en consigna estética y

moral de la juventud que «llama a la puerta» y exige que se le dé entrada. El ideal de autorrealización de Ibsen, el querer dar expresión a la propia personalidad y obtener para ella el reconocimiento se convierte en contenido y objetivo de la vida. Y aunque sigue sin estar claro qué es lo que se entiende habitualmente por «autorrealización», la seguridad moral de la antigua burguesía mundial se hunde ante los ataques de la nueva generación. Hasta 1875, aproximadamente, la juventud tiene enfrente una sociedad que es, en términos generales, estable, confiada en sus tradiciones y convencionalismos, y respetada incluso por sus adversarios; se siente esto no sólo en una Jane Austen, sino incluso en una George Eliot, que se apoyan en un orden social que, si no exactamente ideal y para ser aceptado incondicionalmente, no es, desde luego, despreciable o simplemente sustituible. Ahora, en cambio, todas las normas de la vida social cesan súbitamente de ser reconocidas como válidas; todo comienza a vacilar, todo se vuelve problemático y abierto a discusión.

La tendencia liberal en el arre y la literatura ingleses de los años ochenta representa un liberalismo apolítico, incluso aunque haya una estrecha conexión entre la búsqueda de la autorrealización por parte de la generación joven y las antiguas formas supraindividuales, de un lado, y la nueva situación política y social, de otro[247]. Esta generación joven es totalmente hostil a la burguesía, pero no es, en conjunto, democrática ni tampoco socialista en modo alguno. Su sensualismo y su hedonismo, su designio de disfrutar de la vida y embriagarse con ella, de hacer de la propia vida una obra de arte, de convertir cada hora de esta vida en una experiencia inolvidable e insustituible, asume con frecuencia un carácter antisocial y amoral. El movimiento antifilisteo no se dirige contra la burguesía capitalista, sino contra la burguesía torpe y que desdeña el arte. En Inglaterra, todo el movimiento de modernidad está dominado por este odio al filisteo, odio que, incidentalmente, se convierte en un nuevo convencionalismo mecánico. La mayoría de los cambios que experimenta el impresionismo en este país están condicionados también por él. En Francia, el arte y la literatura impresionistas no eran de carácter expresamente antiburgués; el francés había terminado ya su lucha contra el filisteísmo, e incluso los simbolistas sintieron una cierta simpatía por la clase media conservadora. La literatura de decadencia en Inglaterra, por el contrario, tiene que emprender la obra de zapa que había sido realizada en Francia en parte por los románticos y en parte por los naturalistas. El rasgo más extraño de la literatura inglesa de este período, en contraste con la francesa, es la propensión a la paradoja, a un modo de expresión sorprendente, excéntrico y deliberadamente chocante, a una sutileza intelectual cuya coqueta complacencia en sí misma y cuya carencia total de preocupación por la verdad parecen hoy de tan mal gusto. Es obvio que esta predilección por la paradoja no es otra cosa que el espíritu de contradicción y tiene su origen verdadero en el deseo de *épater le bourgeois*.

Todas las peculiaridades y amaneramientos de lenguaje, pensamiento, vestido y modo de vida de los rebeldes han de ser consideradas como una protesta contra la visión del filisteo lerdo, carente de imaginación, mentiroso e hipócrita. Su extravagante dandismo es tanto una protesta como el lenguaje colorista con el que se hace ostentación de todos los

encantos del estilo impresionista. El movimiento decadente inglés ha sido justamente descrito como una fusión de Mayfair y Bohemia. En Inglaterra no encontramos ni una bohemia tan absoluta como en Francia ni vidas tan sin compromiso ni tan en inaccesibles torres de marfil como la de Mallarmé. La clase media inglesa tiene todavía suficiente vigor como para absorberlas o para segregarías. Oscar Wilde es un escritor burgués triunfante mientras parece soportable a la clase dominante, pero tan pronto como comienza a disgustarle es «liquidado» sin compasión. En Inglaterra, el *dandy* asume en cierto modo el papel del bohemio, pero de modo contrapuesto a éste en Francia. Es el intelectual burgués que pasa de su propia clase a otra superior, mientras que el bohemio es el artista que ha caído en el proletariado. La melindrosa elegancia y la extravagancia del *dandy* cumplen la misma función que la depravación y la disipación del bohemio. Son la encarnación de la misma protesta contra la rutina y la trivialidad de la vida burguesa, con la única diferencia de que los ingleses se adecúan al girasol en el ojal más fácilmente que al cuello abierto.

Es un hecho conocido que los prototipos de Musset, Gautier, Baudelaire y Barbey d'Aurevilly eran ya ingleses; Whistler, Wilde y Beardsley, por el contrario, tomaron la filosofía del dandismo de los franceses. Para Baudelaire, el *dandy* es la acusación viviente contra una democracia igualitaria. El *dandy* reúne en sí todas las virtudes del *gentleman* que son posibles hoy todavía; es capaz de afrontar toda situación y nunca se sorprende por nada; nunca se vuelve vulgar y conserva la fría sonrisa del estoico. El dandismo es la última revelación del heroísmo en una época de decadencia, una puesta de sol, el último rayo radiante del orgullo humano[248]. La elegancia del vestido, el melindre en las maneras, el rigor mental son sólo la disciplina externa que los miembros de esta alta orden se imponen a sí mismos en el mundo vulgar del presente; lo que interesa en realidad es la íntima superioridad e independencia, la carencia práctica de objetivos y el desinterés por la vida y la acción[249]. Baudelaire coloca al *dandy* por encima del artista[250]; porque éste es todavía capaz de entusiasmo, lucha todavía, obra todavía; es todavía *bánausos* en el antiguo sentido de la palabra. La crueldad de la visión de Balzac ha sido superada: el artista no sólo destruye su obra; destruye también sus pretensiones a la fama y el honor. Cuando Oscar Wilde coloca la obra de arte que pretende hacer de su vida, el arte con que da forma a sus conversaciones, relaciones y hábitos, por encima de sus obras literarias, está pensando en el *dandy* de Baudelaire: en el ideal de una existencia absolutamente inútil, sin objeto e inmotivada.

Pero cuán complaciente y coqueta es esta renuncia al honor y la fama del artista se muestra en la extraña combinación de diletantismo y esteticismo que es típica de los decadentes ingleses. El arte no había sido nunca tomado tan en serio como ahora; nunca el artista se había tomado tanta molestia en escribir hábilmente versos cincelados, una prosa sin tacha, y frases perfectamente articuladas y equilibradas. Nunca la «belleza», el elemento decorativo, lo elegante, lo exquisito, lo precioso desempeñaron un papel tan grande en el arte; nunca se practicó éste con tanto preciosismo y tanto virtuosismo. Si en

Francia la pintura fue el modelo para la poesía, en Inglaterra lo fue el arte de los oréfices. No en balde habla Wilde tan entusiásticamente del *jewelled style* de Huysmans. Colores como los «montones de vegetales verde jade» en Covent Garden son su contribución personal a la herencia de los franceses. G. K. Chesterton señala en alguna parte que el esquema de la paradoja de Shaw consiste en que el autor diga «uvas blancas» en vez de «uvas verde claro». Wilde, que a pesar de todas las diferencias tiene mucho en común con Shaw, también basa su metáfora en los pormenores más obvios y triviales, y es precisamente esta combinación de lo trivial y lo exquisito la que es característica de su estilo. Es como si intentara decir que hay belleza incluso en la realidad más trivial, como él había aprendido de Walter Pater. «No el fruto de la experiencia, sino la experiencia misma es el fin… mantener este éxtasis es triunfar en la vida», como leemos en la conclusión de *El Renacimiento*.

Estas frases contienen todo el programa del movimiento estético. Walter Pater termina la tendencia que comienza con Ruskin y se continúa en William Morris, pero ya no está interesado en los objetivos sociales de sus predecesores; su único designio es hedonista: la intensificación de la experiencia estética. En él, el impresionismo no es más que una forma de epicureismo. Desde que «todas las cosas están en un fluir» en el sentido heracliteano, y la vida zumba detrás de nosotros con velocidad fantástica, hay para nosotros sólo una verdad, la del momento, y tanta delicia y tanto placer como podamos arrancar del momento. Todo lo que podemos hacer es no dejar pasar un instante sin disfrutar de su encanto peculiar, su secreto poder y su belleza. Nos daremos cuenta de la mejor manera de cuán lejos está en Inglaterra el movimiento estético del impresionismo francés, si pensamos acerca de semejante fenómeno lo mismo que Beardsley. Es imposible imaginar un arte más «literario» que el suyo, o un arte en el que la psicología, el motivo intelectual y la anécdota desempeñen un papel más importante. El elemento más esencial de su estilo es la caligrafía meramente ornamental, que los maestros franceses intentaron tan penosamente evitar. Y esta caligrafía es el punto de partida de todo el desarrollo que conduce a los ilustradores de moda y a los decoradores escénicos tan populares entre la burguesía semieducada y bien situada.

El intelectualismo, que, a pesar de la fuerte corriente intuicionista, forma la tendencia predominante en la literatura francesa, representa también la característica principal de la nueva literatura en Inglaterra. Wilde no sólo acepta la opinión de Matthew Arnold de que es el crítico el que determina el clima intelectual de un siglo[251], y no sólo asiente a la afirmación de Baudelaire de que todo artista genuino debe ser también crítico, sino que incluso coloca al crítico por encima del artista y tiende a mirar el mundo a través de los ojos del crítico. Esto explica el hecho de que su arte, como el de sus contemporáneos, parezca habitualmente tan diletantesco. Casi todo lo que ellos producen semeja el juego virtuosista de gente bien dotada, que no son, sin embargo, artistas profesionales. Pero si se les puede creer, ésta era precisamente la impresión que querían suscitar. Meredith y Henry James se mueven en los fundamentos del mismo intelectualismo, aunque en un nivel

mucho más elevado. Si hay en la novela inglesa una tradición que relacione a George Eliot y Henry James[252], descansa sin duda alguna en este intelectualismo. Desde un punto de vista sociológico, comienza con George Eliot una nueva fase en la historia de la literatura inglesa: la aparición de un público lector nuevo y más exigente. Pero aunque su literatura representaba un estrato intelectual muy por encima del público de Dickens, era todavía posible para grupos relativamente grandes de lectores disfrutar de George Eliot, mientras que Meredith y Henry James eran leídos solamente por un estrato bastante pequeño de la intelectualidad, cuyos miembros no esperaban ya una novela que les proporcionase una acción conmovedora y unos personajes coloristas, como el publico de Dickens y George Eliot, sino ante todo una novela de un estilo impecable y de juicios sobre la vida maduros y terminantes. Lo que es habitualmente puro amaneramiento en Meredith es con frecuencia auténtica pasión intelectual en Henry James; pero ambos son representantes de un arte cuyas relaciones con la realidad son a menudo más bien abstractas, y cuyos personajes parecen moverse en el vacío, comparados con el mundo de Stendhal, Balzac, Flaubert, Tolstói y Dostoievski.

Hacia finales de siglo el impresionismo se convierte en el estilo predominante en toda Europa. En lo sucesivo hay por todas partes una poesía de estados de ánimo, de impresiones atmosféricas, de declinantes estaciones del año y de fugitivas horas del día. La gente pasa su tiempo creando lirismos que expresan sensaciones flotantes, apenas palpables, estímulos indefinidos e indefinibles, colores delicados y voces cansadas. Lo indeciso, lo vago, lo que se mueve en los límites más bajos de la percepción sensible se convierte en el tema principal de la poesía; no es, sin embargo, por la realidad objetiva por la que los poetas se preocupan, sino por sus emociones sobre su propia sensibilidad y su capacidad para la vivencia. Este arte insustancial de estados de ánimo y de atmósfera domina ahora todas las formas de la literatura; todas ellas se convierten en lirismo, en imagen y en música, en timbres y en matices. La narración se reduce a meras situaciones; la acción, a escenas líricas, al dibujo de caracteres, a la descripción de disposiciones y estados de alma. Todo se vuelve episodio, o periferia de una vida que carece de centro.

En la literatura de fuera de Francia, los rasgos impresionistas de la forma están señalados más vigorosamente que los simbolistas. Pensando sólo en la literatura francesa, se está tentado fácilmente de identificar el impresionismo con el simbolismo[253]. Así, incluso Victor Hugo llamaba al joven Mallarmé «mon cher poète impressioniste». Pero las diferencias son innegables en un examen más detenido. El impresionismo es materialista y sensualista, por delicados que sean sus motivos, mientras que el simbolismo es idealista y espiritualista, aunque su mundo de ideas es sólo un mundo de los sentidos sublimado. Pero la diferencia más fundamental es que, mientras el simbolismo francés —al que debe añadirse sobre todo el simbolismo belga—, juntamente con sus brotes, es decir con el vitalismo de Bergson, por un lado, y el catolicismo y el monarquismo de Action Française, por otro, representa una tendencia que está siempre a punto de convertirse en activismo, el impresionismo de los vieneses, los alemanes, los italianos y los rusos, con Schnitzler,

Hofmannsthal, Rilke, D’Annunzio y Chéjov como personalidades dirigentes, expresa una filosofía de pasividad, de entrega completa al entorno inmediato, de absorción sin resistencia en el momento que pasa. Pero cuán profundas son las relaciones entre impresionismo y simbolismo, cuán fácilmente el factor irracional gana la supremacía en ambos y la pasividad se convierte en activismo, se muestra en la evolución de poetas como Stefan George y D’Annunzio. Se podría estar bastante dispuesto a relacionar las caídas en el mal gusto del último de los dos, su intoxicación crónica de vida y sus suntuosos ropajes verbales con sus inclinaciones fascistas, si en Barrès y Stefan George la misma tendencia política no estuviera relacionada con un gusto y unas maneras literarias de calidad tan superior.

Los vieneses representan la forma más pura del impresionismo que renuncia a toda resistencia a la corriente de experiencia. Tal vez es la cultura antigua y el gran papel desempeñado en la vida literaria por extranjeros, especialmente judíos, lo que da al impresionismo vienés su carácter pasivo y peculiarmente sutil. Este es el arte de hijos de burgueses ricos, expresión del hedonismo triste de aquella «segunda generación» que vive de los frutos de la obra de sus padres. Son nerviosos y melancólicos, cansados y carentes de objeto, escépticos e irónicos sobre sí mismos, estos poetas de animó exquisito que se evaporan en un instante y no dejan nada más que el sentimiento de la evanescencia, de haber perdido las respectivas oportunidades, y la conciencia de ser incapaces para la vida. El contenido latente de cualquier clase de impresionismo —la coincidencia de lo lejano y lo próximo, la extrañeza de las cosas más íntimas y más cotidianas, el sentimiento de estar separado para siempre del mundo— se convierte en él en la experiencia básica.

¿Cómo puede ser que aquellos días cercanos hayan pasado, pasado para siempre, y estén completamente perdidos?, pregunta Hofmannsthal, y esta pregunta contiene casi todas las otras: el horror al «aquí y ahora, esto es, al mismo tiempo, el más allá», el espanto por el hecho de que «estas cosas son diferentes y las palabras que nosotros usamos diferentes también», la consternación por el hecho de que «todos los hombres hacen su propio camino», y finalmente la gran cuestión última: «Cuando un hombre ha pasado, se lleva consigo un secreto: ¿cómo fue posible para él, precisamente para él, vivir en el sentido espiritual de la palabra?» Si se piensa en el «Nous mourons tous inconnus» de Balzac, se ve cuán consistentemente se ha desarrollado la visión europea de la vida desde 1830. Esta visión tiene una característica constante, que predomina siempre y cada vez más profundamente arraigada: la conciencia del extrañamiento y la soledad. Puede caer hasta llegar al sentimiento de abandono absoluto de Dios y del mundo, o elevarse en el momento de exuberancia, que es con frecuencia el de la mayor desesperación, a la idea de la sobrehumanidad; el superhombre se siente tan solidario e infeliz en el aire enrarecido de sus cumbres montañosas como el esteta en su torre de marfil.

El fenómeno más curioso en la historia del impresionismo en Europa es su adopción por Rusia y la aparición de un escritor como Chéjov, que puede ser descrito como el representante más puro de todo el movimiento. Nada es tan sorprendente como

encontrarse con una personalidad semejante en un país que hasta no hace mucho tiempo ha vivido en la atmósfera intelectual de la Ilustración, y al que este esteticismo y este decadentismo que acompañan la aparición del impresionismo en Occidente le han sido totalmente ajenos. Pero en un siglo técnico como el XIX, la difusión de ideas se realiza rápidamente, y la adopción de las formas industriales de economía crea ahora en Rusia condiciones que llevan a la aparición de una estructura social correspondiente a la de la intelectualidad occidental y de una visión de la vida similar a la del *ennui*[254]. Gorki comprendió desde el primer momento el papel decisivo que Chéjov tenía que desempeñar en la literatura rusa; vio que con él había finalizado toda una época y que su estilo tenía para la nueva generación un atractivo al que no se podía ya renunciar. «¿Sabe usted lo que está haciendo? —le escribe en 1900—. Está usted matando el realismo… Después de cualquiera de sus narraciones, por insignificante que sea, todo parece crudo, como si hubiera sido escrito no con una pluma, sino con un garrote»[255].

Como apologista de la ineficacia y el fracaso, es cierto que Chéjov tiene sus predecesores en Dostoievski y Turguéniev, pero ellos no habían considerado todavía la falta de éxito y la soledad como destino inevitable de los mejores. La filosofía de Chéjov es la primera en girar sobre la experiencia del inaccesible aislamiento de los hombres, de su falta de habilidad para salvar el último vacío que los separa, o, incluso si consiguen algún éxito en esta tarea, para mantenerse en una íntima proximidad entre sí, que es tan típico de todo el impresionismo. Los caracteres de Chéjov están llenos de absoluto desamparo y desesperanza, de la parálisis incurable de la fuerza de voluntad, por un lado, y de la esterilidad de todo esfuerzo, por otro. Esta filosofía de pasividad e indolencia, este sentimiento de que nada en la vida alcanza un fin y una meta, tiene importantes consecuencias formales; conduce a quedarse por fuerza en la naturaleza episódica y en la falta de propósito de todos los acontecimientos externos, trae consigo una renuncia a toda organización formal, a toda concentración e integración, y prefiere expresarse en una forma excéntrica de composición, en la que la estructura dada es olvidada y violada. Así como Degas empuja partes importantes de la representación hacia los bordes del cuadro y hace que el marco pase por encima de ellas, Chéjov termina sus breves narraciones y dramas jugando con una parte débil del compás para hacer surgir la impresión de la falta de conclusión, remate y terminación casual y arbitraria de las obras. Sigue un principio formal que está en todos los aspectos opuestos a la «frontalidad», en el cual todo tiende a dar a la representación el carácter de algo oído por casualidad, insinuado por casualidad, de algo que ha ocurrido por casualidad.

El sentimiento de la carencia de sentido, de la insignificancia y el carácter fragmentario de los acontecimientos externos lleva en el drama a la reducción de la acción a un mínimo indispensable, a la renuncia a los efectos que eran tan característicos de la *pièce bien faite*. El drama eficaz debe su éxito fundamentalmente a los principios de la forma clásica: a la uniformidad, conclusión y disposición bien proporcionada de la acción. El drama poético, esto es, tanto el drama simbólico de Maeterlinck como el drama

impresionista de Chéjov, renuncian a estos expedientes estructurales en interés de la expresión lírica directa. La forma dramática de Chéjov es quizá la menos teatral en toda la historia del drama; una forma en la que los *coups de théâthre*, los efectos escénicos de sorpresa y tensión desempeñan el mínimo papel. No hay drama con menos acontecimientos, con menos movimiento dramático y con menos conflicto dramático. Los personajes no luchan, no se defienden, no son vencidos; simplemente se someten, se van a pique lentamente, son sumidos por la rutina de su vida sin acontecimientos y sin esperanzas. Soportan su sino con paciencia, un sino que se consuma no en forma de catástrofe, sino de desilusiones.

En todo momento, desde que existe esta clase de obra sin acción y sin movimiento, han sido expresadas dudas sobre su razón de ser y ha surgido la cuestión de si es en absoluto drama real y teatro real, es decir si demostrará ser capaz de sobrevivir en el escenario.

La *pièce bien faite* era todavía un drama en el viejo sentido de que, aunque había asimilado verdaderamente ciertos elementos del naturalismo, mantenía en conjunto los convencionalismos técnicos y el ideal heroico del drama clásico y romántico. Hasta los años ochenta no conquista el naturalismo el escenario, o sea en un momento en el que el naturalismo en la novela está ya en decadencia. *Los cuervos*, de Henri Becque, el primer drama naturalista, está escrito en 1882, y el Théâtre Libre, de Antoine, el primer teatro naturalista, se funda en 1887. En un principio la actitud del público burgués es totalmente negativa, aunque Henri Becque y sus sucesores directos no hacen más que sacar buen provecho para la escena de lo que Balzac y Flaubert habían convertido hacía tiempo en propiedad literaria común. El drama naturalista, en su sentido más estricto, surge fuera de Francia, en los países escandinavos, en Alemania y en Rusia. El público acepta gradualmente sus convencionalismos como había aceptado los de la novela naturalista, e incluso, en lo que se refiere a las obras de Ibsen, Brieux y Shaw, protesta simplemente contra los ataques inmoderadamente agresivos a la moralidad burguesa. Pero finalmente el drama hostil a la burguesía conquista también al público burgués, e incluso el drama socialista de Gerhart Hauptmann celebra su primero y gran triunfo en el West burgués de Berlín.

El teatro naturalista no es otra cosa que el camino a la escena íntima, a la interiorización de los conflictos dramáticos y a un contacto más inmediato entre escenario y público. Es cierto que los recursos demasiado palpables de los efectos escénicos, la intriga complicada y la tensión artificial, las dilaciones y las sorpresas artificiosas, las grandes escenas de conflicto y los violentos finales de acto mantuvieron su prestigio durante un período más largo que los recursos artísticos análogos en la novela, pero súbitamente comenzaron a parecer ridículos y hubieron de ser sustituidos o velados por efectos más sutiles. Sin la conquista de sectores de público relativamente amplios, el drama naturalista no se hubiera convertido nunca en una realidad histórica teatral, pues un volumen de poesías líricas podía aparecer en un par de centenares de ejemplares, y una

novela en uno o dos mil, pero la representación de una obra de teatro debía ser vista por decenas de millares de personas para cubrir gastos. El nuevo drama naturalista había demostrado hacía tiempo en este sentido ser capaz de sobrevivir cuando los críticos y los estetas estaban todavía rompiéndose la cabeza sobre su admisibilidad. No podía liberarse por completo del concepto clasicista del drama, e incluso los más razonables y los de más gusto para el arte de entre ellos consideraban el teatro naturalista una *contradictio in adjecto*[256]. No podían sobreponerse principalmente al hecho de que se hubiera desatendido la economía del drama clásico, de que se charlara en la escena sin restricción, y los problemas discutidos, las experiencias descritas, se sucedieran sin fin como si la representación no hubiera de acabar nunca. Reprochaban al drama naturalista «no haber surgido de una consideración del destino, personaje y acción, sino de una reproducción detallada de la realidad»[257], pero realmente lo ocurrido no es otra cosa sino que la misma realidad, con sus limitaciones concretas, ha sido sentida como destino, y que por «personaje» ya no se entiende una figura escénica inequívoca y, en el viejo sentido de la palabra, «sin carácter», que era, como explicaba Strindberg en su prólogo a *La señorita Julia* en 1888, producto de las circunstancias, la herencia, el ambiente, la educación, la disposición natural, las influencias del lugar, la estación y la casualidad, y cuyas decisiones no tenían un motivo único, sino toda una serie de motivos.

En la preponderancia en el drama de la interioridad, el estado de ánimo, la atmósfera y el lirismo sobre la acción, encontramos la misma eliminación de los elementos de narración que en la pintura impresionista. Todo el arte de la época muestra una tendencia a la psicología y al lirismo, y la huida de la narración, la sustitución del movimiento externo por otro interno, de la acción por una concepción del mundo y una interpretación de la vida, puede ser designada precisamente como rasgo fundamental de la nueva tendencia artística que se impone por todas partes. Pero mientras que la pintura anecdótica apenas encontró defensores entre los críticos de arte, los críticos dramáticos protestaron del modo más enfático contra el olvido de la acción en el drama. Hablaban, principalmente en Alemania, de una separación fatal del drama y el teatro, del papel decisivo de las conveniencias de la escena para la experiencia teatral, del carácter multitudinario de esta experiencia y del absurdo fundamental del teatro íntimo. Los motivos de la oposición contra el teatro naturalista eran de muchas clases; la tendencia política reaccionaría no siempre desempeñó el papel principal, y con frecuencia se expresó sólo con rodeos; más decisivos fueron los coqueteos con la idea del «teatro monumental» que, otra vez en Alemania sobre todo, se esgrimieron contra el teatro íntimo, el teatro adecuado a las verdaderas necesidades espirituales, y la ambición de crear un «teatro de masas» para las masas, que existían, efectivamente, pero no constituían un público teatral. Lo típico de toda esta confusión de ideas fue que, en vez del naturalismo surgido de la concepción democrática del mundo, fue presentado como estilo adecuado al futuro teatro popular el clasicismo de la vieja aristocracia y de la burguesía.

El reproche más serio que se hacía al nuevo drama era el de su determinismo y su

relativismo, inseparables de la concepción naturalista del mundo. Se acentuaba que donde no hay libertad interna ni externa, ni valores absolutos, ni reglas morales objetivas, de valor universal e indiscutible, no es posible tampoco un drama auténtico, o sea trágico. El determinismo de las normas morales y la comprensión para puntos de vista morales antitéticos excluyen *a priori* un conflicto dramático. Cuando todo puede ser comprendido y perdonado, entonces el héroe que lucha a vida o muerte produce necesariamente la impresión de un loco testarudo, el conflicto pierde su necesidad y el drama adquiere un carácter tragicómico y patológico[258].

Todo este proceso mental está lleno de confusión de ideas, seudoproblemas y sofismas. Ante todo, se identifica aquí al drama trágico con el drama por excelencia, o al menos se lo presenta como su forma ideal, y con esto se expresa un juicio valorativo que es en sí muy relativo, pues está condicionado sociológica e históricamente. En realidad no sólo el drama no trágico, sino también el drama sin conflicto es una forma teatral totalmente legítima, puesto que es perfectamente compatible con una visión relativista del mundo. Pero incluso si se considera el conflicto como un elemento indispensable del drama, es difícil ver por qué pueden ventilarse conflictos estremecedores exclusivamente donde hay valores absolutos. ¿No es igualmente estremecedor cuando los hombres luchan por sus principios morales ideológicamente condicionados? E incluso si su lucha es necesariamente tragicómica, ¿no es lo tragicómico, en un período de racionalismo y de relativismo, uno de los efectos dramáticos más fuertes? Pero sobre todo es cuestionable el supuesto de toda la argumentación, es decir la hipótesis de que la falta de libertad social y el relativismo moral excluyen de antemano la tragedia. No está establecido ni mucho menos que solamente los hombres completamente libres y socialmente independientes, algo así como reyes y generales, sean los héroes apropiados para la tragedia. ¿No es trágico el destino de Meister Anton de Hebbel, de Gregers Werle de Ibsen y de Fuhrmann Henschel de Hauptmann? Y ello aun cuando se admita que trágico y triste no son la misma cosa. Por lo menos, sería «antidemocrático» afirmar con Schiller que no puede haber nada trágico en el robo de cucharas de plata. El que una situación sea trágica o no, depende simplemente de la fuerza y necesidad con que surgen en el alma de un hombre los distintos e irreconciliables principios morales. Para que surja el efecto trágico ni siquiera es necesariamente exigible que un público que cree en valores absolutos los vea cuestionados, por no hablar de un público que haya perdido la fe en tales valores.

La figura central en la historia del drama moderno es Ibsen, y no sólo porque es el mayor ingenio dramático del siglo, sino también porque da a los problemas de la concepción del mundo, propios de su tiempo, la más fuerte expresión dramática. Su liquidación del esteticismo, el problema crucial de su generación, señala el principio y el fin de su desarrollo artístico. Ibsen escribe ya en 1865 a Björnson: «Si tuviera que decir en este momento en qué consiste el fruto principal de mi viaje, diría que consiste en que he arrojado de mí el esteticismo, que tenía sobre mí tanto poder: esto es, un esteticismo aislado y con la exigencia de tener un valor por sí mismo. Un esteticismo en este sentido

me parece ahora un azote tan grande para la poesía como la teología lo es para la religión»[259]. Según todas las apariencias, Ibsen consiguió vencer este problema bajo la influencia de Kierkegaard, que había desempeñado un papel muy importante en su desarrollo, aunque, como Ibsen mismo afirmaba, no había comprendido mucho de las enseñanzas del filósofo[260].

Kierkegaard, con su categoría «Esto o aquello», dio sin duda el impulso decisivo al desarrollo del rigorismo moral de Ibsen[261]. La pasión ética de Ibsen, la conciencia de tener que elegir y decidirse por sí, su concepto de la creación artística como un «celebrar un juicio sobre sí mismo», todo esto tiene sus raíces en el pensamiento de Kierkegaard. Se ha señalado con frecuencia que el «Todo o nada» de Brand corresponde al «Esto o aquello» de Kierkegaard, pero Ibsen debe mucho más que esto a la intransigencia de su maestro, pues le debe todo su concepto de la actitud ética, concepto antirromántico y libre de todo esteticismo.

La miopía del romanticismo consiste sobre todo en que veía todo lo intelectual con las categorías de lo estético, y en que a sus ojos todos los valores tenían un carácter más o menos genial. Kierkegaard fue el primero que afirmó frente al romanticismo que la experiencia religiosa y ética no tiene nada que ver con la belleza ni la genialidad, y que un héroe religioso es algo completamente distinto de un genio. Fuera de él no hubo nadie en el Occidente posromántico que hubiera comprendido las limitaciones de lo estético ni hubiera sido capaz de ejercer influencias sobre Ibsen en este sentido. Hasta qué punto fue Ibsen influido de otra manera por Kierkegaard en su crítica del romanticismo, es difícil de decir. El irrealismo del romanticismo representaba un problema general de la época, y seguramente no necesitaba estímulos especiales para enfrentarse con él. Todo el naturalismo francés giraba en torno al conflicto entre ideal y realidad, poesía y verdad, verso y prosa, y todos los pensadores importantes del siglo reconocían en la falta de sentido para la realidad el azote de la cultura moderna. En este aspecto, Ibsen simplemente continuó la lucha de sus predecesores y se situó al final de una larga serie en la que estaban unidos los adversarios del romanticismo. La lucha mortal que sostuvo contra el enemigo consistió en el develamiento de la tragicomedia del idealismo romántico. En verdad que esto no era nada nuevo desde la aparición de *Don Quijoze*, pero Cervantes trataba todavía a su héroe con simpatía y tolerancia, mientras que Ibsen destruye moralmente a su Brand, a su Peer Gynt y a su Gregers Werle. La «exigencia ideal», ajena a la realidad, de sus románticos se revela como puro egoísmo cuya dureza apenas puede ser mitigada por la ingenuidad de los propios egoístas. Don Quijote mantenía en vigor su ideal ante todo contra sus propios intereses; los idealistas de Ibsen, por el contrario, se caracterizan simplemente por su intolerancia para con los demás.

Ibsen debió su fama en Europa al mensaje social de sus dramas, que en última instancia era reductible a una sola idea: el deber del individuo para consigo mismo, la tarea de autorrealización, la imposición de la propia naturaleza contra los

convencionalismos mezquinos, estúpidos y pasados de moda de la sociedad burguesa. Fue su evangelio del individualismo, su glorificación de la personalidad soberana y su apoteosis de la vida creadora, esto es, otra vez un ideal más o menos romántico, lo que imprimió la huella más profunda en la juventud, y no sólo era fundamentalmente afín a la idea del superhombre de Nietzsche y al vitalismo de Bergson, sino que encontró todavía eco en el mito de la energía vital de Shaw. Ibsen era en el fondo un individualista anarquista que veía en la libertad personal el valor supremo de la vida, y de ahí partía para su idea de que el individuo libre, independiente por completo de trabas externas, puede hacer mucho más por sí mismo, mientras que la sociedad puede hacer muy poco por él. Su idea de la autorrealización de la personalidad tenía en sí una gran significación social, pero la «cuestión social», en sí, apenas si le preocupaba. «Realmente nunca he tenido para la solidaridad un sentimiento muy fuerte», escribe en 1871 a Brandes[262]. Su pensamiento giraba en torno a problemas éticos privados; la misma sociedad era para él simplemente la expresión del principio del mal. No veía en ella otra cosa que el dominio de la estupidez, del prejuicio y de la fuerza. Finalmente, alcanzó aquella moral señorial aristocráticamente conservadora que representó del modo más claro en *Rosmersholm*. En Europa, Ibsen fue considerado como un espíritu completamente progresista por su modernidad, su antifilisteísmo y su exasperada lucha contra todo convencionalismo, pero en su patria, donde sus opiniones políticas se veían en un contexto más adecuado, se lo consideraba, en contraste con el radical Björnson, como el gran escritor conservador. En el extranjero se juzgaba más justamente sólo su significación histórica. En Noruega se le tenía por una de las pocas figuras representativas de la época, si no la única, que podía ser comparada con Tolstói. También él, como el mismo Tolstói, debió su reputación e influencia no tanto a su obra literaria como a su actividad agitadora y pedagógica. Se veneraba en él, sobre todo, al gran predicador moral, al acusador apasionado y al defensor imperturbable de la verdad, para el cual la escena no era más que un medio para un fin más alto. Pero como político, Ibsen no tenía nada positivo que decir a sus contemporáneos. A través de toda su concepción del mundo hay una profunda contradicción: luchaba contra la moral convencional, contra los prejuicios burgueses y contra la sociedad dominante, en nombre de la idea de una libertad en cuya realización no creía él mismo. Era un cruzado sin fe, un revolucionario sin idea social, un reformador que se convirtió finalmente en un amargo fatalista.

Al fin se detuvo donde se habían detenido el Frenhofer de Balzac o Rimbaud y Mallarmé. Rubek, el héroe de su último drama, la encarnación más pura de su idea del artista, reniega de su obra y siente lo que desde el romanticismo había sentido más o menos todo artista, que había perdido la vida por vivir sólo para el arte: «¡Una noche de verano en las montañas contigo, contigo, Irene, esto hubiera sido la vida!» En esta expresión está contenida la condenación de todo el arte moderno. De la apoteosis de las «noches de verano» de la vida se ha hecho una sustitución insatisfactoria y un opio que embota los sentidos y hace al hombre incapaz para disfrutar de la vida directamente.

El único discípulo verdadero y sucesor de Ibsen es Shaw, el único que continúa efectivamente la lucha contra el romanticismo y profundiza la gran discusión europea del siglo. El desenmascaramiento del héroe romántico, la remoción de la fe en los grandes gestos teatrales y trágicos se consuman en él. Todo lo meramente decorativo, lo grandiosamente heroico, lo sublime y lo idealista se vuelve sospechoso; todo sentimentalismo y todo irrealismo se revelan como patraña y fraude. La psicología del autoengaño es la fuente de su arte; Shaw es no sólo uno de los más osados e independientes desenmascaradores de los hombres que se engañan a sí mismos, sino también uno de los más alegres y divertidos. No puede negar ni mucho menos su procedencia de la Ilustración, origen de su ideología destructora de toda leyenda y develadora de toda ficción, pero a través de toda su filosofía de la historia, que tiene sus raíces en el materialismo histórico, es al mismo tiempo el escritor más progresista y más moderno de su generación. Muestra que el ángulo desde el que los hombres se ven a sí mismos y ven al mundo, las mentiras que pregonan como verdad o hacen valer como tal y por las que en determinadas circunstancias son capaces de todo, están condicionadas ideológicamente, es decir por intereses económicos y aspiraciones sociales. Lo peor no es que piensen de manera irracional —con frecuencia piensan incluso demasiado racionalmente—, sino que no tengan sentido de la realidad, que no quieran considerar los hechos como tales hechos. Por esto es al realismo y no al racionalismo a lo que aspira Shaw, y la voluntad, no la razón, la *faculté maîtresse* de sus héroes[263]. Esto explica en parte por qué se convierte en dramaturgo y por qué ha encontrado su forma más adecuada en el género más dinámico de la literatura.

Shaw no sería el representante más perfecto de su tiempo si no participara de su intelectualismo. Sus obras, a pesar de la estremecida vida dramática que late en ellas, a pesar de sus efectos escénicos, que frecuentemente recuerdan la *pièce bien faite*, y de su melodramatismo a veces un poco vulgar, tienen un carácter esencialmente intelectualista, son todavía dramas de ideas en grado mucho más alto que las obras de Ibsen. El autoconocimiento del héroe y la lucha intelectual entre las *dramatis personae* no son realmente rasgos del drama moderno; el conflicto dramático exige, más bien, si quiere alcanzar la oportuna intensidad y significación, que las personas complicadas en la lucha tengan plena conciencia de lo que les ocurre. No hay efecto realmente dramático, ni mucho menos trágico, sin esta intelectualidad de los personajes. Los héroes más ingenuos e impulsivos de Shakespeare se vuelven geniales en el momento de la decisión de su destino. Los «dramáticos debates», como han sido llamadas las obras de Shaw, parecían tan indigeribles después de la magra dieta intelectual de las «entretenidas» obras que triunfaban entonces, que críticos y público debieron primero acostumbrarse a la nueva dieta. Shaw se atuvo al intencionalismo tradicional del diálogo dramático mucho más estrictamente que sus antecesores, pero ningún público estaba más intrínsecamente preparado para disfrutar con tal ofrecimiento que los inteligentes espectadores teatrales de finales de siglo. Y se divertían sin vacilar, incluso con las acrobacias intelectuales que se

les ofrecía, tan pronto como se convencieron de que los ataques de Shaw a la sociedad burguesa no eran ni con mucho tan peligrosos como parecían y, sobre todo, de que él no quería quitarles su dinero. Al fin y al cabo resultaba que él se sentía en lo fundamental solidario con la burguesía, y era simplemente el portavoz de aquella autocrítica que había sido desde siempre uno de los hábitos intelectuales de esta clase.

La psicología que señala la dirección a la concepción del mundo de finales de siglo es una «psicología de develamiento». Tanto Nietzsche como Freud parten de la suposición de que la vida manifiesta de la mente, esto es, lo que los hombres conocen y pretenden conocer sobre las razones de su conducta, es solamente el disfraz y la deformación de los verdaderos motivos de sus sentimientos y acciones. Nietzsche explica el hecho de esta falsificación por la decadencia que ha podido evidenciarse desde el advenimiento del cristianismo y por el intento de presentar la debilidad y los resentimientos de la humanidad degenerada como valores éticos, como ideales altruistas y ascéticos. Freud interpreta el fenómeno del autoengaño, que Nietzsche devela con ayuda de su crítica histórica de la civilización, a través del análisis psicológico individual, y establece que detrás de la conciencia de los hombres, como auténtico motor de sus actitudes y acciones, está el subconsciente, y que todo pensamiento consciente es sólo la envoltura más o menos transparente de los instintos que constituyen el contenido del subconsciente. Pensaran lo que quisieran Nietzsche y Freud de Marx, cuando ellos estaban desarrollando sus doctrinas seguían en sus develaciones la misma técnica de análisis que se había puesto en uso con el materialismo histórico. También Marx asegura que la conciencia de los hombres está desfigurada y corrompida, y que éstos ven el mundo desde una perspectiva falsa. El concepto de «racionalización» en el psicoanálisis corresponde exactamente a lo que Marx y Engels entienden por formación de la ideología y «falsa conciencia». Engels[264] y Jones[265] definen ambos conceptos en el mismo sentido. Los hombres no sólo actúan, sino que motivan y justifican sus acciones de acuerdo con su especial situación, determinada sociológica y psicológicamente. Marx es el primero en señalar que ellos, empujados por sus intereses de clase, no sólo cometen equivocaciones, falsificaciones y mixtificaciones, sino que toda su ideología, toda su imagen del mundo es equivocada y falsa, y que no pueden ver ni juzgar la realidad más que de acuerdo con aquellas premisas contenidas en el hecho de sus circunstancias económicas y sociales. La doctrina en la que basa toda su filosofía de la historia consiste en que en una sociedad diferenciada y dividida por distinciones de clase es imposible de antemano el pensar correcto[266]. El reconocimiento de que se trata principalmente de una cuestión de autoengaño y de que el individuo aislado no es siempre consciente ni mucho menos de los motivos de sus actos, tuvo una significación fundamental para el desarrollo ulterior de la psicología.

Pero el materialismo histórico, con su técnica de desenmascaramiento, era él mismo un producto de aquella concepción capitalista-burguesa del mundo cuyo fondo quería revelar Marx. Antes de que la economía hubiera alcanzado su primacía en la conciencia

del hombre occidental, hubiera sido inconcebible semejante teoría. La experiencia decisiva del período posromántico fue la dialéctica de todo el acontecer, la naturaleza antitética del ser y la conciencia y la ambigüedad de los sentimientos y las relaciones intelectuales. El principio fundamental de la nueva técnica de análisis fue la sospecha de que detrás de todo el mundo manifiesto hay uno latente, detrás de todo lo consciente, un subconsciente, y detrás de todo lo unitario en apariencia, una contradicción. En vista de la generalidad de esta actitud, no era necesario ni mucho menos que cada uno de los pensadores o investigadores hubiera sido consciente de su dependencia del método del materialismo histórico; la idea de la técnica de desenmascaramiento del pensamiento y de la psicología de revelación formaba parte de la propiedad del siglo, y Nietzsche no dependía tanto de Marx, ni Freud de Nietzsche, como todos ellos de la atmósfera general de crisis propia de la época. Ellos descubrieron, cada uno a su modo, que la autodeterminación de la mente era una ficción y que nosotros somos esclavos de una fuerza que trabaja en nosotros y con frecuencia contra nosotros. La doctrina del materialismo histórico, lo mismo que después la del psicoanálisis, aunque con una solución más optimista, era expresión de una constitución anímica en la que Occidente había perdido la exuberante fe en sí mismo.

Incluso los pensadores más racionalistas y conscientes no siempre parten para el desarrollo de sus teorías de las últimas presuposiciones filosóficas de su pensamiento. Sólo más tarde llegan a ser conscientes de ellas, y en algunos casos, nunca llegan a serlo. También Freud se dio cuenta sólo después, en un estadio relativamente tardío de su evolución, de la vivencia en la que tenía sus raíces la problemática de su psicoanálisis. Esta vivencia, que era al mismo tiempo el origen de toda manifestación importante intelectual y artísticamente a finales de siglo, la designaba el mismo Freud como el «malestar de la cultura». Se expresaba con ello el mismo sentimiento de enajenamiento y de soledad que en el romanticismo y en el esteticismo de la época; la misma ansiedad, la misma falta de confianza en el sentido de la cultura, la misma sensación de estar rodeado de peligros desconocidos, insondables e indefinibles.

Freud retrotrajo este malestar, este sentimiento de un equilibrio inestable y precario, al prejuicio de la vida de los instintos, principalmente los impulsos eróticos, dejando completamente a un lado la parte desempeñada por la inseguridad económica, la falta de triunfo social y de influencia política. Las neurosis indudablemente son parte del precio que tenemos que pagar por nuestra cultura, pero son sólo una parte, y con frecuencia sólo una forma secundaria de nuestro tributo a la sociedad. Freud, como consecuencia de su estricta concepción científica del mundo, es incapaz de apreciar los factores sociológicos en la vida espiritual del hombre, y aunque él discierne en el superego el representante judicial de la sociedad, niega al mismo tiempo que la evolución social pueda traer a nuestra constitución biológica e instintiva cambios esenciales. Las formas culturales no son para él productos histórico-sociológicos, sino las manifestaciones más o menos mecanizadas del instinto. En la sociedad burguesa capitalista se expresan instintos eróticos

anales, las guerras son obra del instinto de muerte, y la desazón de vivir en una sociedad civilizada se funda en la represión de la libido.

Incluso la teoría de la sublimación, que es una de las más grandes conquistas del psicoanálisis, lleva a una grave simplificación y a una forma grosera del concepto de cultura, cuando afirma que el instinto sexual es la única, o incluso la más importante fuente del trabajo creador intelectual. Los marxistas tienen razón cuando reprochan al psicoanálisis que se mueve, con su método histórico y no sociológico, en un espacio vacío, y que mantiene en la idea de una constante naturaleza humana todavía un resto del idealismo conservador. Por el contrario, en su otra objeción de que el psicoanálisis es la creación de la burguesía decadente y que debe perecer con ella, es excesivamente dogmático. ¿Pues qué poseemos en los valores intelectuales vivientes, incluido el materialismo histórico, que no sea creación de esta cultura «decadente»? Si el psicoanálisis es un fenómeno decadente, lo es también toda la novela naturalista y todo el arte impresionista, pues es decadente todo lo que lleva el sello de la discordia del siglo XIX.

Thomas Mann señala que Freud, a través de su material de investigación del subconsciente, de las pasiones, instintos y sueños, está profundamente unido al irracionalismo de comienzos de siglo[267]. Pero Freud está en relación estrecha realmente no sólo con este irracionalismo neorromántico en el que las zonas oscuras de la vida espiritual ocupan el punto central del interés, sino al mismo tiempo con el comienzo y origen de todo el pensamiento romántico que se remonta a lo anterior a la civilización y a la razón. Existe una parte todavía importante de rousseaunianismo en el placer con que caracteriza la libertad del hombre de instinto no civilizado, pues aunque él no afirma, por ejemplo, que el hombre que asesinó a su padre y gozó cohabitando con las mujeres miembros de su familia puede ser calificado como «bueno» en el sentido de Rousseau, ni mucho menos, pone en duda, por lo menos, que en el curso del proceso de la civilización el hombre se haya vuelto mucho mejor e incluso más feliz. El verdadero peligro del irracionalismo está, para el psicoanálisis, no en la elección de su material de investigación y en sus simpatías por los primitivos no afectados por la cultura, sino en fundar su teoría en la vida meramente instintiva y orgánica. Todo concepto no dialéctico del hombre, basado en el supuesto de que la naturaleza humana es una constante históricamente inmutable, contiene un rasgo irracionalista y conservador. Quien no cree en la capacidad de evolución del hombre, habitualmente no quiere tampoco que el hombre, y con él la sociedad, cambien. El pesimismo y el conservadurismo se condicionan recíprocamente.

Pero Freud es tan escasamente un verdadero pesimista como conservador o incluso irracionalista. Su obra lleva en sí, a pesar de todos sus factores discutibles, la evidencia innegable de un espontáneo afecto por la humanidad y de una mentalidad progresista que no necesitan acreditarse. Pero tampoco se necesitan credenciales. Es verdad que Freud duda de la fuerza de la razón sobre los instintos, pero acentúa, sin embargo, que no

tenemos para su dominio otro medio que nuestra inteligencia. Y esto no suena a desesperanza ni mucho menos. «La voz del intelecto es débil —dice—, pero no descansa hasta que ha creado un oyente. Al fin, después de innumerables y repetidos desaires, lo encuentra, sin embargo. Este es uno de los pocos puntos en que se puede ser optimista con respecto al futuro de la humanidad, pero significa en sí no poco. Y a él pueden anudarse otras esperanzas. La primacía del intelecto está ciertamente lejos, muy lejos, pero probablemente no en una lejanía infinita»[268].

Freud es un vencedor de su tiempo, un luchador contra las fuerzas oscuras e irracionales, a las que aquél se ha hipotecado, pero está y sigue estando atado con innumerables hilos, tanto a las conquistas como a las limitaciones de la época. El mismo principio de su filosofía de develamiento, en el que las diferencias individuales desempeñan un papel tan grande como en Marx, está ligada de la manera más estrecha con el sentido impresionista de la vida y con la concepción relativa del mundo propia de esta época. Aquel concepto de engaño que tiene sus raíces en la experiencia de que nuestros sentimientos e impresiones, nuestros estados de ánimo y nuestras ideas cambian constantemente, que la realidad se da a conocer en formas diversas, nunca estabilizadas, y que, por tanto, toda impresión que recibimos de ella es al mismo tiempo conocimiento e ilusión, es una idea impresionista, y la correspondiente idea de Freud de que los hombres ocultan su vida en una zona incógnita para nosotros y para sí mismos hubiera sido difícilmente concebible antes del impresionismo. El impresionismo es el estilo tanto del pensamiento como del arte de la época. Toda la filosofía de los últimos decenios del siglo está condicionada por él. Relativismo, subjetivismo, psicologismo, historicismo, antisistematismo, el principio de la atomización del mundo intelectual y la doctrina de la naturaleza perspectivista de la verdad son elementos comunes a las teorías de Nietzsche, Bergson, el pragmatismo y la totalidad de las tendencias filosóficas independientes del idealismo académico.

«Nunca se colgó la verdad del brazo de un absoluto», dice Nietzsche. La ciencia como fin en sí, la verdad sin presupuestos, la belleza desinteresada y la moral altruista son ficciones para él y sus contemporáneos. Lo que nosotros llamamos verdades no son en realidad otra cosa que mentiras y engaños que promueven y hacen necesaria la vida y que incrementan el poder, afirma él[269], y el pragmatismo en lo fundamental adopta también este concepto activista y utilitario de la verdad. Verdadero es lo que es efectivo, provechoso y útil, lo que se acredita y «compensa», como dice William James. No se puede imaginar una teoría del conocimiento más de acuerdo con el impresionismo. Toda verdad tiene una cierta actualidad; vale sólo en situaciones perfectamente determinadas. Una afirmación puede ser verdadera intrínsecamente y, sin embargo, carecer de sentido en determinadas circunstancias porque está aislada. Si alguien a la pregunta «¿Cuántos años tiene usted?» da la respuesta «La Tierra gira alrededor del Sol», estas palabras, a pesar de la verdad eventual de la aseveración, representan en las circunstancias dadas una afirmación completamente extemporánea y carente de sentido. La realidad es una relación

indisoluble de sujeto a objeto cuyos componentes independientes con relación a los otros son ininvestigables e inconcebibles. Nosotros cambiamos y el mundo de objetos cambia con nosotros. Afirmaciones sobre procesos naturales e históricos que pueden haber sido verdaderas hace un siglo, no lo son ya, pues la realidad está como nosotros en constante movimiento, desarrollo y cambio, es la suma de fenómenos siempre nuevos, inesperados y casuales, y nunca puede ser considerada como conclusa. Todo el pragmatismo surge de la experiencia impresionista, artísticamente mudable, de la realidad; pues en la esfera del arte la verdad es efectivamente lo que esta filosofía presume que es para el conjunto de la experiencia. El Shakespeare del Dr. Johnson, de Coleridge, de Hazlitts y de Bradley ya no existe; las obras del gran dramaturgo no son ya las mismas que eran. Las palabras pueden ser las mismas; pero los poemas no se componen de palabras, sino del sentido de las palabras, y este sentido se modifica de generación en generación.

El pensamiento impresionista encuentra su expresión más pura en la filosofía de Bergson, y sobre todo en su interpretación del tiempo, que es el elemento vital del impresionismo. La irrepetibilidad del momento, que no ha existido nunca antes ni volverá a repetirse después, fue la experiencia fundamental del siglo XIX, y toda la novela naturalista, principalmente la de Flaubert, era la representación y el análisis de esta experiencia. Pero la concepción del mundo propia de Flaubert se diferencia principalmente de la de Bergson en que aquél descubría en el tiempo todavía un elemento de desintegración que era apropiado para exterminar el contenido ideal de la vida. El cambio de nuestra concepción del tiempo, y con él de toda nuestra experiencia de la realidad, se consuma paso a paso primero en la pintura impresionista, después en la filosofía de Bergson, y, finalmente, del modo más explícito y significativo, en la obra de Proust. El tiempo no es ya el principio de disolución y exterminio, ya no es el elemento en el que las ideas y los ideales pierden su valor, la vida y la mente su sustancia; es más bien la forma en la que nosotros tomamos posesión y nos volvemos conscientes de nuestra vida espiritual, de nuestra naturaleza viva, antitética de la materia muerta y de la mecánica rígida. Lo que somos venimos a serlo no sólo en el tiempo, sino a través del tiempo. Somos no sólo la suma de los distintos momentos de nuestra vida, sino el resultado del aspecto que estos momentos adquieren a través de cada nuevo momento. No nos volvemos más pobres a causa del tiempo pasado y «perdido»; es, precisamente, el tiempo el que llena nuestra vida de contenido. La justificación de la filosofía de Bergson es la novela de Proust; en ella, por vez primera, la concepción bergsoniana del tiempo adquiere pleno vigor. La existencia adquiere vida actual, movimiento, color, transparencia, ideal y contenido espiritual a partir de la perspectiva de un presente que es el resultado de nuestro pasado. No hay otra felicidad que la del recuerdo, que la de revivir, resucitar y conquistar el tiempo pasado y perdido; pues los verdaderos paraísos son los paraísos perdidos, como dice Proust. Desde el romanticismo se le había hecho al arte siempre responsable de la pérdida de la vida y se consideraba el *dire* y el *avoir* de Flaubert como una trágica alternativa; Proust es el primero en ver en la contemplación, el recuerdo y el arte no sólo

una forma posible, sino la única forma posible de poseer la vida. Es verdad que la nueva concepción del tiempo no modifica el esteticismo de la época; le da, simplemente, un aspecto más conciliador, y nada más que la apariencia de conciliación, pues la transmutación de los valores vitales de Proust no es otra cosa que el consuelo y el autoengaño de un enfermo, de un enterrado vivo.

X

BAJO EL SIGNO DEL CINE

EL «siglo XX» comienza después de la primera guerra mundial, es decir en los años veinte, lo mismo que el «siglo XIX» no comenzó hasta alrededor de 1830. Pero la guerra marca una variación en la marcha de las cosas sólo en cuanto que suministra una ocasión para elegir entre las posibilidades existentes. Las tres corrientes principales en el arte del nuevo siglo tienen sus precursores en el período precedente: el cubismo, en Cézanne y los neoclásicos; el expresionismo, en Van Gogh y Strindberg; el surrealismo, en Rimbaud y Lautréamont. La continuidad de la evolución artística corresponde a una cierta constancia en la historia económica y social en el mismo período. Sombart limita la vida del pleno capitalismo a ciento cincuenta años y lo hace terminar al estallar la guerra. Pretende incluso interpretar el sistema de cártel y trust de 1895-1914 como fenómeno de vejez y como agüero de la crisis inminente. Pero en el período anterior a 1914, sólo los socialistas hablan de colapso del capitalismo, y en los círculos burgueses la gente está ciertamente segura del peligro socialista, pero no creen ni en las «contradicciones internas» de la economía capitalista ni en la imposibilidad de superar sus crisis momentáneas. En tales círculos no se piensa en una crisis del sistema mismo. La disposición de ánimo confiada, generalmente hablando, continúa incluso en los primeros años después del fin de la guerra, y la atmósfera de la burguesía no es, aparte de la clase media inferior, que tiene que luchar contra terribles dificultades, desesperada en modo alguno.

La verdadera crisis económica comienza en 1929 con la quiebra en Estados Unidos, que pone fin a la prosperidad de la guerra y la posguerra y revela de modo inconfundible las consecuencias de la falta de un plan internacional para la producción y la distribución. Entonces la gente empieza a hablar de pronto en todas partes de la crisis del capitalismo, del fallo de la economía libre y de la sociedad liberal, de una catástrofe inminente y de la amenaza de revolución. La historia de los años treinta es la historia de un período de crítica social, de realismo y activismo, de radicalización de las actitudes políticas, y de la convicción cada vez más extendida de que sólo una solución radical puede servir de algo; en otras palabras, que los partidos moderados se han acabado. Pero en ninguna parte hay mayor certeza de la crisis por que está atravesando el modo burgués de vivir que entre la burguesía misma, y en ninguna parte se habla tanto del fin de la época burguesa. El fascismo y el bolchevismo están de acuerdo en considerar al burgués como un cadáver viviente y en volverse con la misma intransigencia contra el principio del liberalismo y el parlamentarismo. En conjunto, la intelectualidad se coloca de parte de las formas autoritarias de gobierno, pide orden, disciplina, dictadura, se llena de entusiasmo por una nueva Iglesia, una escolástica y un nuevo bizantinismo. La atracción del fascismo sobre el enervado estrato literario, confundido por el vitalismo de Nietzsche y Bergson, consiste en

su ilusión de valores absolutos, sólidos, incuestionables, y en la esperanza de librarse de la responsabilidad que va unida a todo racionalismo e individualismo. Y del comunismo, la intelectualidad se promete a sí misma el contacto directo con las amplias masas del pueblo y la redención de su propio aislamiento en la sociedad.

En esta precaria situación, los portavoces de la burguesía liberal no pueden pensar en nada mejor que en subrayar las características que el fascismo y el bolchevismo tienen en común y desacreditar el uno por el otro. Señalan el realismo sin escrúpulos, peculiar de ambos, y encuentran en una tecnocracia implacable el común denominador a que pueden reducirse sus formas de organización y gobierno[1]. Caprichosamente, prescinden de las diferentes ideologías entre las varias formas autoritarias de gobierno y las presentan como meras «técnicas», esto es, como el distrito del entendido del partido, del administrador político, del ingeniero de la máquina social, en una palabra, de los *managers* o «dirigentes». Hay, sin duda, cierta analogía entre las diferentes formas de regulación social, y si uno parte del mero hecho del tecnicismo y de la estandarización a él unida, ciertamente existe un parecido entre Rusia y Estados Unidos[2]. Ninguna maquinaria estatal puede hoy prescindir de los «dirigentes». Ejercen el poder político en representación de masas más o menos amplias, lo mismo que los técnicos dirigen sus fábricas y los artistas pintan y escriben para ellos. La cuestión es siempre en interés de quién se ejerce el poder. Ningún gobernante del mundo se atreve hoy a admitir que no tiene exclusivamente el interés del pueblo en su corazón. Desde este punto de vista estamos, en efecto, viviendo en una sociedad de masas y en una democracia de masas. Las grandes masas tienen, de todas maneras, una participación en la vida política, en cuanto que los poderes que hay están obligados a preocuparse para irlas sacando adelante.

Nada es más típico de la filosofía de la cultura predominante en esta época que el intento de hacer a la «rebelión de las masas»[3] responsable del enajenamiento y decadencia de la cultura moderna, y el ataque se hace contra ella en nombre de la inteligencia y del espíritu. La mayoría de los extremistas de derecha y de izquierda profesan una creencia en el espiritualismo, generalmente algo confuso, que subyace a esta filosofía. Es verdad que los dos partidos lo toman como si significara cosa absolutamente distinta, y emprenden su guerra contra la «desalmada» visión científica del mundo teniendo en la mente el positivismo por una parte, y el capitalismo, por otra. Pero la manera con que la intelectualidad está dividida en dos campos es muy desigual a partir de la década que se inicia en 1930. La mayoría son consciente o inconscientemente reaccionarios, y preparan el camino al fascismo bajo la guía de las ideas de Bergson, Barres, Charles Maurras, Ortega y Gasset, Chesterton, Spengler, Keyserling, Klages y demás. La «nueva Edad Media», la «nueva cristiandad», la «nueva Europa» son todas la vieja tierra romántica de la contrarrevolución; y la «revolución en la ciencia», la movilización del «espíritu» contra el mecanicismo y determinismo de las ciencias naturales no son otra cosa que «el comienzo de la gran reacción universal contra la ilustración social y democrática»[4].

En este período de «democracia de masas» se intenta hacer reclamaciones y exigencias en nombre de grupos cada vez más amplios, de manera que al final Hitler gasta la broma de ennoblecer a la inmensa mayoría de su pueblo. El nuevo proceso «democrático» de aristocratización comienza por jugar la carta del oeste contra el este, contra Asia y Rusia. Occidente y Oriente son vistos en contraste como representantes respectivamente del orden y del caos, de la autoridad y la anarquía, de la estabilidad y la revolución, del racionalismo disciplinado y del desenfrenado misticismo[5], y a la Europa de posguerra se le previene enfáticamente de que con su culto de Dostoievski y su karamazovismo está iniciando el camino del caos[6]. En la época de Vogüé, Rusia y la literatura rusa no eran, ni mucho menos, «asiáticas»; eran, por el contrario, los representantes de la cristiandad auténtica, que se proponían como modelo al Occidente pagano. Es verdad que en aquel tiempo había todavía un zar en Rusia. Los nuevos cruzados no creen, dicho sea de paso, que Occidente se pueda salvar en absoluto, y revisten la desesperanza de sus opiniones políticas con un sudario de pesimismo cultural. Están decididos a sepultar el conjunto de la civilización occidental con sus esperanzas políticas, y como auténticos herederos de la decadencia, aceptan «la decadencia de Occidente».

El gran movimiento reaccionario del siglo se realiza en el campo del arte rechazando el impresionismo; este cambio constituye en algunos aspectos una cesura en el arte más profunda que todos los cambios de estilo desde el Renacimiento, que dejaron fundamentalmente sin tocar la tradición naturalista. Es verdad que siempre ha habido una oscilación entre formalismo y antiformalismo, pero la obligación de que el arte sea sincero para con la vida y fiel a la naturaleza nunca ha sido puesta en duda fundamentalmente desde la Edad Media. En este aspecto, el impresionismo fue la cumbre y el fin de un desarrollo que ha durado más de cuatrocientos años. El arte posimpresionista es el primero en renunciar por principio a toda ilusión de realidad y en expresar su visión de la vida mediante la deliberada deformación de los objetos naturales. Cubismo, constructivismo, futurismo, expresionismo, dadaísmo y surrealismo se apartan todos con la misma decisión del impresionismo naturalista y afirmador de la realidad. Pero el propio impresionismo prepara las bases de este desarrollo en cuanto que no aspira a una descripción integradora de la realidad, a una confrontación del sujeto con el mundo objetivo en su conjunto, sino más bien marca el comienzo de aquel proceso que ha sido llamado la «anexión» de la realidad por el arte[7]. El arte posimpresionista no puede ya ser llamado, en modo alguno, reproducción de la naturaleza; su relación con la naturaleza es la de violarla. Podemos hablar, a lo sumo, de una especie de naturalismo mágico, de producción de objetos que existen junto a la realidad, pero que no desean ocupar el lugar de ésta. Cuando nos enfrentamos con las obras de Braque, Chagall, Rouault, Picasso, Henri Rousseau, Paul Klee, percibimos siempre que en medio de todas sus diferencias nos hallamos frente a un segundo mundo, un supermundo que, por muchos rasgos de la realidad común que pueda exhibir, representa una forma de existencia que sobrepasa esta realidad y no es compatible con ella.

El arte moderno es, sin embargo, antiimpresionista en otro aspecto todavía: es un arte fundamentalmente «feo», que olvida la eufonía, las atractivas formas, los tonos y colores del impresionismo. Destruye los valores pictóricos en pintura, el sentimiento y las imágenes cuidadosas y coherentes en poesía, y la melodía y la tonalidad en música. Implica una angustiosa huida de todo lo agradable y placentero, de todo lo puramente decorativo y gracioso. Debussy juega ya la carta de la frialdad en el tono y de la estructura puramente armónica contra el sentimentalismo del romanticismo alemán, y este antirromanticismo se acentúa en Stravinsky, Schönberg e Hindemith hasta un *antiespressivo* que reniega de toda relación con la música del sensible siglo XIX. La intención es escribir, pintar y componer con la inteligencia, no desde las emociones; unas veces se carga el acento sobre la pureza de la estructura, otras sobre el éxtasis de la pasión metafísica, pero hay un deseo de escapar a toda costa del complaciente esteticismo sensual de la época impresionista. El propio impresionismo, sin duda, había estado ya bien cierto de la crítica situación en que se encontraba la cultura estética moderna, pero el arte posimpresionista es el primero en acentuar lo grotesco y mendaz de esta cultura. De aquí la lucha contra todos los sentimientos voluptuosos y hedonísticos, de aquí la oscuridad, depresión y carácter atormentado en las obras de Picasso, Kafka y Joyce. La aversión al sensualismo del arte anterior, el deseo de destruir sus ilusiones van tan lejos que el artista ahora se niega a usar incluso los medios de expresión de aquél, y prefiere, como Rimbaud, crearse un lenguaje artificial propio. Schönberg inventa su sistema dodecafónico, y se ha dicho con razón de Picasso que pinta cada uno de sus cuadros como si estuviera intentando descubrir el arte de la pintura enteramente de nuevo.

La lucha sistemática contra el uso de los medios de expresión convencionales, y la consiguiente ruptura con la tradición artística del siglo XIX, comienzan en 1916 con el dadaísmo, fenómeno típico de época de guerra, protesta contra la civilización que había llevado al conflicto bélico, y, por consiguiente, una forma de derrotismo[8]. La finalidad de todo el movimiento consiste en su oposición a los atractivos de las formas ya hechas de antemano y los clichés lingüísticos cómodos, pero sin valor, por estar ya gastados, los cuales falsifican el objeto que ha de ser descrito y destruyen la espontaneidad de la expresión. El dadaísmo, como el surrealismo, que está de completo acuerdo con él en este punto, son una lucha por lograr una expresión directa, es decir son un movimiento esencialmente romántico. La lucha se dirige contra aquella falsificación de la experiencia mediante formas de las que, como sabemos, tuvo ya conciencia Goethe, y que fue el impulso decisivo de la revolución romántica. A partir del romanticismo, toda la evolución de la literatura había consistido en una controversia con las formas de lenguaje tradicionales y convencionales, de manera que la historia literaria del último siglo es, en cierta medida, la historia de la renovación del lenguaje mismo. Pero mientras que el siglo XIX busca siempre meramente un equilibrio entre lo viejo y lo nuevo, entre las formas tradicionales y la espontaneidad del individualismo, el dadaísmo pide la completa destrucción de los medios de expresión corrientes y gastados. Exige una expresión

enteramente espontánea, y por ello basa su teoría del arte en una contradicción. Porque ¿cómo ha de ser uno mismo entendido —lo cual, de todos modos, intenta hacer el surrealismo—, si, al mismo tiempo, niega y destruye todos los medios de comunicación?

El crítico francés Jean Paulhan distingue entre dos diferentes categorías de escritores, según su relación con el lenguaje[9]. Llama a los destructores de la lengua —es decir, los románticos, simbolistas y surrealistas, que quieren destruir el lugar común, las formas convencionales y los clichés ya listos, y borrarlos del lenguaje por completo, refugiándose de los peligros de la lengua en la inspiración pura, virginal y originaria— «terroristas». Estos luchan contra toda consolidación y coagulación de la vida viviente, fluyente e íntima de la mente, contra toda exteriorización e institucionalización, en otras palabras, contra toda «cultura». Paulhan los vincula a Bergson y constata la influencia del intuicionismo y la teoría del *élan vital* en su intento de mantener el carácter directo y la originariedad de la experiencia espiritual. El otro campo, es decir los escritores que conocen perfectamente bien que los lugares comunes y clichés son el precio del mutuo entenderse y que la literatura es comunicación, es decir lengua, tradición, forma «desgastada» y por lo mismo sin problemas, e inmediatamente inteligible, son por él llamados «retóricos», artistas oratorios. Considera la actitud de éstos como la única posible, dado que el establecimiento consecuente del «terror» en la literatura significaría el silencio absoluto, esto es, el suicidio intelectual del cual los surrealistas sólo pueden salvarse mediante un continuo autoengaño. Porque en realidad no hay convención más rígida y de mentalidad más estrecha que la doctrina del surrealismo, ni arte más insípido y monótono que el de los surrealistas declarados. El «método automático de escritura» es mucho menos elástico que el estilo vigilado por la razón y la estética; y la mente inconsciente —o al menos lo que de ella es sacado a la luz— es mucho más pobre y simple que la consciente. La importancia histórica del dadaísmo y el surrealismo no consiste, sin embargo, en las obras de sus representantes oficiales, sino en el hecho de que éstos llamaron la atención sobre el callejón sin salida en que se encontró metida la literatura al finalizar el movimiento simbolista, sobre la esterilidad de una convención literaria que ya no tenía ningún vínculo con la vida real[10]. Mallarmé y los simbolistas pensaban que cada idea que se les ocurría era la expresión de su naturaleza más íntima; era una creencia mística en «la magia de la palabra» la que les hacía poetas. Ahora, los dadaístas y los surrealistas dudan de si algo objetivo externo, formal, racionalmente organizado, es capaz de expresar de algún modo al hombre, pero dudan también del valor de tal expresión en absoluto. Es realmente «inadmisible» —piensan— que un hombre haya de dejar huella detrás de sí[11]. El dadaísmo, por consiguiente, sustituye el nihilismo de la cultura estética por un nuevo nihilismo, que no sólo pone en duda el valor del arte, sino el de la situación entera del hombre. Porque, como se dice en uno de sus manifiestos, «medida por el patrón de la eternidad, toda acción humana es fútil»[12].

Pero la tradición de Mallarmé en modo alguno se termina. Los «retóricos» André Gide, Paul Valéry, T. S. Eliot y el Rilke de los últimos tiempos continúan el camino del

simbolismo a pesar de su afinidad con el surrealismo. Son los representantes de un arte difícil y exquisito, creen en «la magia de la palabra», su poesía se basa en el espíritu de la lengua, la literatura y la tradición. *Ulises*, de Joyce, y *Tierra baldía*, de T. S. Eliot, aparecen simultáneamente, en 1922, y dan las dos notas clave de la nueva literatura; una de estas obras se mueve en la dirección expresionista y surrealista, y la otra en la simbolista y formalista. La actitud intelectualista es común a las dos, pero el arte de Eliot arranca de «la experiencia de la cultura», y el de Joyce, de «la experiencia de la pura y primaria existencia», según ha definido Friedrich Gundolf, que introduce estos conceptos en el prólogo a su libro sobre Goethe, expresando con esto un típico patrón de pensamientos de la época[13]. En un caso la cultura histórica, la tradición intelectual y el legado de las ideas y de las formas es la fuente de inspiración; en el otro lo son los hechos directos de la vida y los problemas de la existencia humana. En T. S. Eliot y Paul Valéry el fundamento primario es siempre una idea, un pensamiento, un problema; en Joyce y Kafka, una experiencia irracional, una visión, una imagen metafísica o mitológica.

La distinción conceptual de Gundolf es como la comprobación de una dicotomía que va recorriendo todo el campo del arte moderno. Cubismo y constructivismo, por una parte, y expresionismo y surrealismo, por la otra, encarnan tendencias estrictamente formales o respectivamente destructoras de la forma, las cuales aparecen ahora por primera vez juntas en tan violenta contradicción. La situación es tanto más curiosa cuanto que los dos opuestos estilos despliegan las más notables combinaciones y formas híbridas, de manera que muchas veces se tiene más bien la impresión de una conciencia escindida que de dos direcciones en lucha. Picasso, que pasa bruscamente de una de las dos tendencias estilísticas a la otra, es, al mismo tiempo, el artista más representativo de la época presente. Pero llamarle ecléctico y «maestro del *pastiche*»[14], sostener que no pretende más que demostrar en qué medida domina las reglas de arte contra las que está en rebeldía[15], compararle con Stravinsky y recordar cómo, éste también, cambia de modelo y «utiliza» a Bach, después a Pergolesi y luego a Chaikovski, para los fines de la música moderna[16], no es decir la verdad completa.

El eclecticismo de Picasso significa la destrucción deliberada de la unidad de la personalidad; sus imitaciones son protestas contra el culto de la originalidad; su deformación de la realidad, que siempre se está revistiendo de nuevas formas para demostrar más convincentemente la arbitrariedad de éstas, está orientada, sobre todo, a confirmar la tesis de que «naturaleza y arte son dos fenómenos enteramente desemejantes». Picasso se convierte en un prestidigitador, un bromista, un parodista, a partir de la oposición a los románticos, con la «voz interior» de él mismo, su «tómalo o déjalo», su autoestimación y su culto del propio yo. Y reniega no sólo del romanticismo, sino, incluso, del Renacimiento, que con su concepto del genio y su idea de la unidad de obra y de estilo anticipa en cierta medida el romanticismo. Picasso representa una ruptura completa con el individualismo y el subjetivismo, una absoluta negación del arte como expresión de una personalidad inconfundible. Sus obras son notas y comentarios sobre la

realidad; no pretenden ser consideradas como pintura de un mundo y una totalidad, como síntesis y epítome de la existencia. Picasso compromete los medios artísticos de expresión con su uso indistinto de los diferentes estilos artísticos tan completa y voluntariamente como hacen los surrealistas con su renuncia a las formas tradicionales.

El nuevo siglo está lleno de tan profundos antagonismos, y la unidad de su visión de la vida está tan profundamente amenazada que la combinación de los más remotos extremos, la unificación de las más grandes contradicciones, se convierte en el tema principal, muchas veces el único, de su arte. El surrealismo, que, como observa André Breton, giraba en un principio enteramente en torno al tema del lenguaje, esto es, de la expresión poética, y pretendía ser entendido sin los medios de expresión, como diríamos con Paulhan, se convirtió en un arte que hacía de la paradoja de toda forma y el absurdo de toda humana existencia la base de su visión. El dadaísmo todavía pedía, desengañado de lo inadecuado de las formas culturales, la destrucción del arte y el retorno al caos, es decir el rousseaunianismo romántico en el sentido más extremado del término. El surrealismo, que completa el método del dadaísmo con el «método automático de escritura»[17], expresa ya con esto su creencia de que una nueva ciencia, una nueva verdad y un nuevo arte surgirán del caos, de lo inconsciente y de lo irracional, de los sueños y de las regiones no vigiladas del alma. Los surrealistas esperan la salvación del arte, del cual reniegan tanto como los dadaístas, y al que aceptan a lo sumo como vehículo del conocimiento irracional, de sumergirse en lo inconsciente, en lo prerracional y lo caótico, y adoptan el método psicoanalítico de la libre asociación, es decir del desarrollo automático de las ideas y de su reproducción sin ninguna censura racional, moral ni estética[18], porque imaginan que con ello han descubierto una receta para la restauración del bueno y viejo tipo romántico de inspiración. Por tanto, después de todo, se refugian en la racionalización de lo irracional y en la metódica reproducción de lo espontáneo, siendo la única diferencia que su método es incomparablemente más pedante, dogmático y rígido que el modo de creación artística en el que lo irracional y lo intuitivo son vigilados por el juicio estético, el gusto y la crítica, y que hace de la reflexión y no de la indiscriminación su principio conductor. Cuánto más fecundo que la receta surrealista era el procedimiento de Proust, que también se ponía en una situación sonámbula y se abandonaba a la comente de memorias y asociaciones con la pasividad de un médium de hipnotismo[19], pero se mantenía, al mismo tiempo, como un pensador disciplinado y un creador artístico consciente en sumo grado[20]. Freud mismo parece haber descubierto la trampa cometida por el surrealismo. Se dice que a Salvador Dalí, que le visitó en Londres poco antes de su muerte, le dijo: «Lo que me interesa en su arte no es lo inconsciente, sino lo consciente»[21]. Acaso no quiso decir sino: «Yo no estoy interesado en su paranoia simulada, sino en el método de su simulación.»

La experiencia básica de los surrealistas consiste en el descubrimiento de una «segunda realidad, que, aunque está inseparablemente fundida con la realidad ordinaria y empírica, es, sin embargo, tan diferente de ella que sólo podemos hacer aserciones negativas sobre ella y referirnos a los vanos y huecos en nuestra experiencia como prueba

de que existe. En ninguna parte se expresa este dualismo de modo más agudo que en las obras de Kafka y Joyce, pues aunque ellos mismos no tienen nada que ver con el surrealismo como doctrina, son surrealistas en el sentido más amplio, como la mayoría de los artistas progresistas del siglo. Es también esta vivencia de la doble cara de la existencia, que reside en dos esferas diferentes, la que asegura a los surrealistas la peculiaridad de los sueños y les induce a reconocer en la realidad mezclada con ellos su propio ideal estilístico. El sueño se convierte en paradigma de toda imagen del mundo, en el cual realidad e irrealidad, lógica y fantasía, trivialidad y sublimación de la existencia forman una unidad insoluble e inexplicable. El naturalismo meticuloso en los pormenores y la arbitraria combinación de sus relaciones, que el surrealismo copia del sueño, no sólo expresa el sentimiento de que vivimos en dos niveles diferentes, en dos esferas diversas, sino también de que estas dos regiones del ser se funden mutuamente tan por completo que una no puede subordinarse[22] ni oponerse a la otra como su antítesis[23].

El dualismo del ser no es por cierto una concepción nueva, y la idea de la *coincidentia oppositorum* nos es completamente familiar desde la filosofía de Nicolás de Cusa y Giordano Bruno, pero el doble significado y la duplicidad de la existencia, la trampa y la seducción para la inteligencia humana que están ocultas en cada uno de los fenómenos de la realidad, nunca han sido experimentados tan intensamente como ahora. Sólo el manierismo había visto el contraste entre lo concreto y lo abstracto, lo sensual y lo espiritual, el sueño y la vigilia, con la misma luz deslumbradora. El interés que el arte moderno pone, no tanto en la coincidencia de los contrarios, sino en el carácter fantástico de esta coincidencia, también recuerda el manierismo. El agudo contraste en la obra de Dalí entre la fiel reproducción fotográfica de los pormenores y el terrible desorden de su agrupamiento corresponde, en un nivel muy modesto, a la afición a la paradoja en el drama isabelino y la lírica de los «poetas metafíisicos» del siglo XVII. Pero la diferencia de nivel entre el estilo de Kafka y Joyce, en los cuales una prosa sobria y a menudo trivial se combina con la más frágil transparencia de las ideas, y el de los poetas manieristas del siglo XVI y XVII, ya no es tan grande. En ambos casos, el objeto real de la representación es el absurdo de la vida, que parece tanto más sorprendente y chocante cuanto más realistas son los elementos del fantástico conjunto. La máquina de coser y el paraguas sobre la mesa de disección, el cadáver del asno encima del piano y el cuerpo de mujer desnudo que se abre como el cajón de una cómoda, en resumen, todas las formas de yuxtaposición y simultaneidad en que son comprimidas las cosas no simultáneas e incompatibles, son sólo la expresión de un deseo de poner unidad y coherencia, por cierto que de muy paradójico modo, en el mundo atomizado en que vivimos. El arte está poseído por una verdadera manía de totalidad[24]. Parece posible poner cada cosa en relación con las demás; todo parece incluir dentro de sí la ley del conjunto. El desprecio por el hombre, la llamada «deshumanización del arte», está relacionada, sobre todo, con este sentimiento. En un mundo en el que todo es significativo o de igual significación, el hombre pierde su preeminencia y la psicología su autoridad.

La crisis de la novela psicológica es quizá el fenómeno más llamativo en la nueva literatura. Las obras de Kafka y Joyce ya no son novelas psicológicas en el sentido en que lo eran las grandes novelas del siglo XIX. En Kafka, la psicología está sustituida por una especie de mitología, y en Joyce, aunque los análisis psicológicos son perfectamente cuidadosos, lo mismo que los pormenores en la pintura surrealista son absolutamente fieles al natural, no solamente no hay héroes en el sentido de un centro psicológico, sino que no hay esfera psicológica en la totalidad del ser. La depsicologización de la novela comienza ya con Proust[25], quien, por ser el mayor maestro en el análisis de sentimientos y pensamientos, marca la cumbre de la novela psicológica, pero también representa el incipiente desplazamiento del alma como realidad especial. Porque, una vez que la totalidad de la existencia se ha convertido meramente en el contenido de la conciencia, y las cosas adquieren su significación pura y simplemente a través del médium espiritual por el que son experimentadas, ya no puede entrar en cuestión la psicología según la entendieron Stendhal, Balzac, Flaubert, George Eliot, Tolstói o Dostoievski.

En la novela del siglo XIX el alma y el carácter del hombre son vistos como el polo opuesto al mundo de la realidad física, y la psicología es considerada como el conflicto entre sujeto y objeto, el yo y el no yo, la interioridad y el mundo exterior. Esta psicología deja de predominar en Proust. Él no se ocupa tanto de la caracterización de la personalidad individual, aunque es un ardoroso retratista y caricaturista, como del análisis del mecanismo espiritual en cuanto que fenómeno ontológico. Su obra es una *summa* no sólo en el sentido usual de contener un cuadro total de la sociedad moderna, sino también porque describe todo el aparato espiritual del hombre moderno con todas sus inclinaciones, instintos, talentos, automatismos, racionalismos e irracionalismos. Y *Ulises*, de Joyce, es la continuación directa de la novela proustiana; nos hallamos en ella enfrentados con una enciclopedia de la civilización moderna según se refleja en el tejido de los motivos que forman el contenido de un día en la vida de una gran ciudad. El día es el protagonista de la novela. La eliminación del argumento es seguida por la eliminación del héroe. En lugar de una fluencia de acontecimientos, Joyce describe una fluencia de ideas y asociaciones; en lugar de un héroe individual, una corriente de conciencia y un monólogo interior infinito e ininterrumpido. El acento se pone siempre en la falta de interrupción del movimiento, en la «continuidad heterogénea», en la pintura caleidoscópica de un mundo desintegrado. El concepto bergsoniano del tiempo experimenta una nueva interpretación, una intensificación y desviación. El acento se pone ahora sobre la simultaneidad de los contenidos de conciencia, la inmanencia del pasado en el presente, el constante fluir juntos los diferentes períodos de tiempo, la fluidez amorfa de la experiencia interna, la infinitud de la corriente temporal en la cual es transportada el alma, la relatividad de espacio y tiempo, es decir la imposibilidad de diferenciar y definir los medios en que el sujeto se mueve.

En esta nueva concepción del tiempo convergen casi todas las hebras del tejido que forman la materia del arte moderno: el abandono del argumento, del motivo artístico, la

eliminación del héroe, el prescindir de la psicología, el «método automático de escritura» y, sobre todo, el montaje técnico y la mezcla de las formas espaciales y temporales del cine. El nuevo concepto del tiempo, cuyo elemento básico es la simultaneidad, y cuya esencia consiste en la espacialización de los elementos temporales, en ningún otro género se expresa más impresionantemente que en este arte joven, que data de la misma época que la filosofía del tiempo de Bergson. La coincidencia entre los métodos técnicos del cine y las características del nuevo concepto del tiempo es tan completa que se tiene el sentimiento de que las categorías temporales del arte moderno deben de haber nacido del espíritu de la forma cinematográfica, y se inclina uno a considerar la película misma como el género estilísticamente más representativo, aunque cualitativamente no sea quizá el más fecundo.

El teatro es en muchos aspectos el medio artístico más semejante al cine; particularmente, en su combinación de formas temporales y espaciales representa la única verdadera analogía del cine. Pero lo que acaece en la escena es en parte espacial, en parte temporal; por regla general, espacial y temporal, pero nunca una mezcla de lo temporal y de lo espacial, como son los acontecimientos en el cine. La más fundamental diferencia entre el cine y las otras artes es que, en la imagen del mundo de éste, los límites de espacio y tiempo son fluctuantes; el espacio tiene un carácter casi temporal, y el tiempo, en cierta medida, un carácter espacial. En las artes plásticas, como en la escena, el espacio sigue siendo estático, invariable, sin finalidad y sin dirección; nos movemos con perfecta libertad en él porque es homogéneo en todas sus partes y porque ninguna de ellas presupone la otra temporalmente. Las fases del movimiento no son escenas, no son pasos de un desarrollo gradual; su secuencia no está sujeta a ninguna imposición. El tiempo en la literatura —sobre todo en el drama— tiene por otra parte una dirección definida, una orientación en su desarrollo, un fin objetivo, independiente de la experiencia temporal del espectador; no es un mero depósito, sino una sucesión ordenada. Ahora bien, estas condiciones dramáticas de espacio y tiempo tienen su carácter y sus funciones completamente alteradas en el cine. El espacio pierde su calidad estática, su serena pasividad, y se convierte en dinámico; llega a realizarse como si estuviera delante de nuestros ojos. Es fluido, ilimitado, constituye un elemento con su propia historia, su propia conformación y su proceso de evolución. El espacio físico homogéneo adquiere en él las características del tiempo histórico heterogéneamente compuesto. En este medio, cada una de las escenas no es ya de la misma especie, cada una de las partes del espacio ya no sigue siendo de igual valor; contiene posiciones especialmente calificadas, algunas con cierta prioridad en el desarrollo y otras que significan la culminación de la experiencia espacial. El uso del primer plano, por ejemplo, no se debe sólo a un criterio espacial, sino que representa también una fase que hay que alcanzar o sobrepasar en el desarrollo temporal de la película. En una buena película, los primeros planos no están distribuidos arbitraria ni caprichosamente. No se introducen independientemente del desarrollo interior de la escena, ni en cualquier tiempo ni en un lugar cualquiera, sino sólo donde su potencial

energía puede y debe hacerse sentir. Porque un primer plano no es un cuadro recortado con su marco; es siempre simple porción de un cuadro, como, por ejemplo, las figuras *en repoussoir* en una pintura barroca, las cuales introducen una calidad dinámica en la pintura similar a la que crean los primeros planos en la estructura espacial de la película.

Pero como si el espacio y el tiempo en la película estuvieran relacionados por ser intercambiables sus funciones, las relaciones temporales adquieren un carácter casi espacial, lo mismo que el espacio se actualiza y adquiere unas características temporales; en otras palabras, un cierto elemento de libertad se introduce en la sucesión de sus momentos. En el medio temporal de una película nos movemos de una manera que es tan sólo peculiar al espacio, es decir, completamente libres de escoger nuestra dirección, procediendo de una fase temporal a otra, lo mismo que se pasa de una habitación a otra, desconectando cada una de las escenas en el desarrollo de los acontecimientos y agrupándolas, generalmente hablando, según los principios del orden espacial. En resumen, el tiempo pierde aquí, por una parte, su ininterrumpida continuidad; por otra, su dirección irreversible. Puede ser llevado a una detención: en primeros planos; ser invertido: en retrospecciones; repetido: en recuerdos; y superado: en visiones del futuro. Acontecimientos paralelos simultáneos pueden ser mostrados sucesivamente, y acontecimientos temporalmente distanciados, simultáneamente, en doble exposición y montaje alternativo; el primero puede aparecer después; el posterior, antes de su tiempo.

Esta concepción cinemática del tiempo tiene un carácter completamente subjetivo y aparentemente irregular comparada con la concepción empírica y dramática del mismo medio. El tiempo de la realidad empírica es un orden uniformemente progresivo, ininterrumpidamente continuo, absolutamente irreversible, en el cual los acontecimientos se siguen los unos a los otros como si estuvieran «en una correa sin fin». Es verdad que el tiempo dramático no es ni mucho menos idéntico al tiempo empírico —el embarazo que causa un reloj colocado en la escena viene de esta discrepancia—, y la unidad de tiempo prescrita por la dramaturgia neoclásica puede incluso interpretarse como la eliminación fundamental del tiempo ordinario; sin embargo, la relación temporal en el drama tiene más puntos de contacto con el orden cronológico de la experiencia ordinaria que el orden del tiempo en una película. Así, en el drama, o al menos dentro de un mismo acto del drama, la continuidad temporal de la realidad empírica se mantiene íntegra. Allí también, como en la vida real, los acontecimientos se siguen unos a otros según la ley de progresión que no permite interrupciones y saltos ni repeticiones e inversiones, y se acomoda a un patrón de tiempo que es absolutamente constante, esto es, que no experimenta aceleración, retraso o paradas de ninguna especie dentro de cada una de las partes (actos o escenas). En la película, por el contrario, no sólo la velocidad de los acontecimientos sucesivos, sino también el patrón cronométrico mismo es a menudo diferente de secuencia a secuencia, según se emplee movimiento rápido o lento, corte rápido o largo, muchos o pocos primeros planos.

Al dramaturgo le está prohibido, por la lógica de la disposición escénica, repetir

movimientos y fases de tiempo, recurso que muchas veces es la fuente de los más intensos efectos estéticos en el cine. Es verdad que una parte de la historia es a menudo tratada de modo retrospectivo en el drama, y los antecedentes se van siguiendo hacia atrás en el tiempo, pero corrientemente se representan de modo indirecto, bien en forma de narración coherente, bien limitados a alusiones aisladas. La técnica del drama no permite al autor retroceder a escenas pasadas en el curso de una trama que se desarrolla de modo progresivo e insertarlas *directamente* en el presente dramático; es decir, sólo recientemente ha comenzado a serle consentido, quizá bajo la influencia inmediata del cine, o bajo la de la nueva concepción del tiempo, familiar también a partir de la nueva novela. La capacidad técnica de interrumpir cualquier secuencia sin más proporciona de antemano al cine la posibilidad de tratar discontinuamente el tiempo, y le suministra los medios de realzar la tensión de una escena, ya interpolando incidentes heterogéneos, ya asignando cada una de las fases de la escena a diferentes partes de la obra. De esta manera, el cine produce muchas veces el efecto de alguien tocando un teclado y que puede *ad libitum* desplazar las teclas hacia arriba y hacia abajo, hacia la derecha y hacia la izquierda. En una película vemos muchas veces al héroe en los comienzos de su carrera, de joven; después, retrocediendo en el pasado, de niño; después le vemos en otra parte de la trama como hombre maduro y, habiendo seguido su vida durante un tiempo, podemos finalmente verle aún viviendo después de su muerte en la memoria de alguno de sus parientes o amigos. Como consecuencia de la discontinuidad del tiempo, el desarrollo retrospectivo de la trama se combina con el desarrollo progresivo en completa libertad, sin ninguna clase de vínculo cronológico, y a través de los repetidos giros y vueltas en la continuidad del tiempo, la movilidad, que es la verdadera esencia de la experiencia cinematográfica, es llevada hasta sus límites extremos. La real espacialización del tiempo en el cine no ocurre, sin embargo, hasta que no se pone en ejecución la simultaneidad de tramas paralelas. Es la experiencia de la simultaneidad de acontecimientos diferentes y espacialmente separados lo que pone al auditorio en aquella situación de suspensión que se mueve entre el espacio y el tiempo y reclama las categorías de ambos órdenes para sí misma. Es la simultánea cercanía y lejanía de las cosas —su mutua cercanía en el tiempo y su mutuo alejamiento en el espacio— lo que constituye el elemento espacio-temporal, la bidimensionalidad del tiempo, que es el medio real del cine y la categoría básica de su imagen del mundo.

Ya en un estadio relativamente temprano en la historia del cine se descubrió que la representación de la simultaneidad de dos series de acontecimientos es parte del repertorio original de formas cinemáticas. Primero, esta simultaneidad era simplemente registrada y traída al conocimiento del público mediante relojes que marcaban la misma hora o por semejantes indicaciones directas; la técnica artística del tratamiento intermitente de una doble trama y el montaje alternativo de cada una de las fases de tal trama sólo se fue desenvolviendo poco a poco. Pero más tarde vamos encontrando ejemplos de esta técnica a cada paso. Y ora nos encontremos entre dos partidos rivales, ora dos competidores o dos dobles, la estructura del cine está dominada en todos los casos por el cruce e intersección

de dos líneas diferentes, por el carácter bilateral del desarrollo y la simultaneidad de las acciones que se oponen. El famoso final de las primeras películas, ya clásicas, de Grifftih, en el que la solución de una trama emocionante se hace depender de si un tren o un coche, el intrigante o el «mensajero real a caballo», el asesino o el salvador, llega el primero a su destino, usando la revolucionaria técnica de las imágenes que cambian continuamente, que brillan y se apagan como relámpagos, se ha convertido en modelo del desenlace seguido desde entonces por la mayoría de las películas en situaciones semejantes.

La experiencia actual del tiempo consiste sobre todo en la conciencia del momento en que nos encontramos; en una conciencia del presente. Todo lo que es actual, contemporáneo, ligado al momento presente, es de significación y valor especial para el hombre de hoy, y, una vez que se está colmado por esta idea, el mero hecho de la simultaneidad adquiere nueva significación ante sus ojos. El mundo intelectual del hombre de hoy está imbuido de la atmósfera del presente inmediato, lo mismo que el de la Edad Media estaba caracterizado por una atmósfera del otro mundo, y el de la Ilustración, por una disposición de mirar expectantemente hacia el futuro. El hombre de hoy tiene la experiencia de la grandeza de sus ciudades, de los milagros de su técnica, de la riqueza de sus ideas, de las ocultas profundidades de su psicología, en la contigüidad, las interconexiones y la fusión de cosas y procesos. La fascinación de la «simultaneidad», el descubrimiento de que, por un lado, el mismo hombre experimenta tantas cosas diferentes, inconexas e inconciliables en un mismo momento, y de que, por otro, hombres diferentes en diferentes lugares experimentan muchas veces las mismas cosas, que las mismas cosas están ocurriendo al mismo tiempo en lugares completamente aislados entre sí, este universalismo del cual la técnica moderna ha dado conciencia al hombre contemporáneo, es quizá la fuente real de la nueva concepción del tiempo y de la manera plenamente abrupta con que el arte moderno describe la vida. Esta calidad rapsódica que distingue la novela moderna claramente de la antigua es al mismo tiempo el sello más característico de la mayoría de sus efectos cinematográficos. La discontinuidad de la trama y del movimiento escénico, el carácter inesperado de los pensamientos y los estados de ánimo, la relatividad e inconsistencia de los patrones temporales, son lo que nos hace recordar en las obras de Proust y Joyce, Dos Passos y Virginia Woolf, los cortes, *flous* e interpolaciones del cine, y es sencillamente magia cinematográfica cuando Proust presenta dos incidentes, que pueden estar a treinta años de distancia, estrechamente unidos, como si sólo hubiera entre uno y otro dos horas.

En Proust, el pasado y el presente, los sueños y los pensamientos se dan la mano a través de los intervalos de espacio y tiempo; la sensibilidad, siempre sobre la pista de nuevos caminos, vaga por el espacio y el tiempo, y los límites de espacio y tiempo se desvanecen en esta corriente infinita y sin límites de las relaciones mutuas: todo esto corresponde exactamente a aquella mezcla de espacio y tiempo en que el cine se mueve. Proust nunca menciona fechas ni edades; nunca sabemos exactamente qué edad tiene el héroe de su novela, e incluso la relación cronológica de los acontecimientos queda muchas

veces más bien vaga. Las vivencias y acontecimientos no están unidos por razón de su proximidad en el tiempo, y el intento de delimitarlos y disponerlos cronológicamente sería desde su punto de vista tanto más absurdo cuanto que, en su opinión, todo hombre tiene sus vivencias típicas que se repiten periódicamente. El muchacho, el joven y el hombre siempre experimentan fundamentalmente las mismas cosas; el significado de un incidente muchas veces no aparece en el horizonte hasta años después de haberlo experimentado y sufrido; pero apenas puede distinguir nunca el cúmulo de años que han pasado desde la vivencia a la hora presente en que está viviendo. ¿No es uno en cada momento de su vida el mismo niño o el mismo inválido o el mismo extranjero solitario con los mismos nervios despiertos, sensitivos y no aplacados? ¿No es uno en cada situación de la vida la persona capaz de vivir esto y aquello, que posee en los rasgos que se repiten de su vivencia la única protección contra el paso del tiempo? ¿No ocurren todas nuestras vivencias como si existieran al mismo tiempo? Y esta simultaneidad, ¿no es realmente la negación del tiempo? Y esta negación, ¿no es una lucha por recobrar aquella interioridad de que el tiempo y el espacio físicos nos privan?

Joyce lucha por la misma interioridad, por el mismo carácter directo de la vivencia, cuando, como Proust, rompe y confunde el tiempo bien articulado y cronológicamente organizado. En su obra también es la intercambiabilidad del contenido de la conciencia lo que triunfa sobre la disposición cronológica de las vivencias; también para él el tiempo es un camino sin dirección, sobre el cual el hombre se mueve para un lado y para otro. Pero Joyce lleva la espacialización del tiempo incluso más allá que Proust, y muestra los acontecimientos interiores no sólo en secciones longitudinales, sino también transversales. Las imágenes, ideas, oleadas del cerebro y memorias se mantienen unas junto a otras de un modo absolutamente súbito y abrupto; apenas se concede ninguna atención a sus orígenes, y todo interés se pone en su contigüidad y su simultaneidad. La especialización del tiempo va tan lejos en Joyce que uno puede comenzar la lectura de *Ulises* por donde le parezca, con sólo un conocimiento somero del contexto, y no necesariamente después de una primera lectura, como se ha dicho, y casi en cualquier secuencia que uno escoja. El medio en el que el lector se encuentra es en realidad plenamente espacial, porque la novela describe no sólo el cuadro de una gran ciudad, sino que adopta también en cierta medida su estructura, la red de sus calles y plazas, en la que la gente va andando, entrando y saliendo, y parándose cuando y donde les place. Es sumamente característico de la calidad cinematográfica de esta técnica el hecho de que Joyce escribiera su novela no en la sucesión final de los capítulos, sino —como es costumbre en la producción de películas— independientemente del orden de la trama, y trabajara en varios capítulos al mismo tiempo.

Encontramos la concepción bergsoniana del tiempo, tal como se la usa en el cine y en la novela moderna —aunque no siempre de modo tan inconfundible como aquí—, en todos los géneros y direcciones del arte contemporáneo. La «simultaneidad de los estados del alma» es, sobre todo, la experiencia básica que enlaza las varias tendencias de la

pintura moderna, el futurismo de los italianos con el expresionismo de Chagall, y el cubismo de Picasso con el surrealismo de Giorgio de Chirico o Salvador Dalí. Bergson descubrió el contrapunto de los procesos espirituales y la estructura musical de sus mutuas relaciones. Lo mismo que cuando escuchamos atentamente una obra musical tenemos en nuestros oídos la mutua conexión de cada nota con todas las que han sonado ya, de igual manera siempre poseemos en nuestras más profundas y vitales vivencias todo lo que hemos vivido y hecho nuestro en la vida. Si nos comprendemos a nosotros mismos, leemos nuestras propias almas como una partitura musical, resolvemos el caos de los sonidos entremezclados y los transformamos en un conjunto de diferentes voces. Todo arte es un juego con el caos y una lucha con él; está siempre avanzando, cada vez más peligrosamente, hacia el caos, y rescatando provincias, cada vez más extensas, del espíritu, de su garra. Si hay algún progreso en la historia del arte, consiste en el constante crecimiento de estas provincias rescatadas del caos. Con su análisis del tiempo, el cine está en la línea directa de esta evolución; ha hecho posible representar visualmente experiencias que han sido previamente expresadas sólo en formas musicales. No ha aparecido todavía, sin embargo, el artista capaz de llenar esta nueva posibilidad, esta forma todavía vacía, con vida real.

La crisis del cine, que parece estarse convirtiendo en una enfermedad crónica, se debe sobre todo al hecho de que el cine no encuentra sus escritores, o, dicho con mayor precisión, que los escritores no han encontrado su camino hacia el cine. Acostumbrados a hacer su voluntad, dentro de sus cuatro paredes, ahora se les exige que tengan en cuenta a productores, directores, guionistas, operadores, escenógrafos y técnicos de todas clases, aunque no reconozcan la autoridad de este espíritu de cooperación, e incluso ni la misma idea de cooperación artística en absoluto. Sus sentimientos se rebelan contra la idea de que la producción de obras de arte sea sometida a una entidad colectiva, a una empresa, y sienten como un desprecio al arte el que un dictado extraño, o, a lo sumo, una mayoría, tengan la última palabra en decisiones debidas a motivos que muchas veces ellos son incapaces de advertir. Desde el punto de vista del siglo XIX, la situación a la cual se pide al escritor que se rinda es completamente extraordinaria y antinatural. Las tareas atomizadas y artísticamente no vigiladas del presente se encuentran por primera vez con un principio opuesto a su anarquía. Porque el mero hecho de que exista una empresa artística basada en la cooperación, es prueba de una tendencia integradora de la cual —si se hace caso omiso del teatro, donde en todo caso se trata más de la reproducción que de la producción de obras de arte— no ha habido ejemplo perfecto desde la Edad Media, y, en particular, desde las logias.

Cuán lejos está todavía la producción cinematográfica, sin embargo, del principio generalmente aceptado de un grupo artístico cooperativo, se muestra no sólo en la inhabilidad de la mayoría de los escritores para establecer una relación con el cine, sino también en un fenómeno como Chaplin, que cree que debe hacer por sí mismo la mayor cantidad posible de cosas en sus películas: protagonizar el primer papel, la dirección, el

guión, la música. Pero incluso si esto es sólo el comienzo de un nuevo método de producción artística organizada, es decir el cañamazo, por el momento aún vacío, de una nueva integración, sin embargo, también aquí, como en toda la vida económica, social y política de la época presente, lo que se busca es una amplia planificación, sin la cual tanto nuestro mundo cultural como el material amenazan deshacerse en pedazos. Nos encontramos aquí con la misma tensión que hallamos en toda nuestra vida social: democracia y dictadura, especialización e integración, racionalismo e irracionalismo, en choque mutuo. Pero si incluso en el campo de la economía y de la política la planificación no puede siempre resolverse imponiendo reglas de conducta, aún menos es posible en arte, donde toda violación de la espontaneidad, toda forzada nivelación del gusto, toda regulación institucional de la iniciativa personal van envueltas en grandes peligros, aunque no tan mortales como se suele imaginar.

Pero ¿cómo en una época de la más extremada especialización y del más refinado individualismo han de realizarse la armonía y la integración de los esfuerzos individuales? ¿Cómo, por hablar en un nivel práctico, hay que poner fin a una situación en la que las invenciones literarias más aquejadas de pobreza sostienen muchas veces las películas de más éxito técnico? No es un problema de directores competentes contra escritores incompetentes, sino de dos fenómenos que pertenecen a diferentes períodos de tiempo: el escritor solitario y aislado que depende de sus propios recursos, y los problemas del cine, que sólo pueden ser resueltos colectivamente. La unidad cinematográfica cooperativa anticipa una técnica social a la cual no estamos todavía adecuados, lo mismo que la cámara recién inventada anticipó una técnica artística de la cual nadie en el mundo conocía realmente la importancia y la fuerza. La reunión de las funciones divididas, en primer lugar la unión personal del director y del autor, que se ha surgido como un medio de superar la crisis, sería más bien una evasión del problema que su solución, porque impediría, pero no aboliría, la especialización que ha de superarse, y no produciría, sino que sólo evitaría la necesidad de planificación que es requerida. Incidentalmente, el principio monístico-individual en la distribución de las varias funciones, en lugar de una división del trabajo colectivamente organizada, corresponde, no sólo exteriormente y desde el punto de vista técnico, a un método de trabajo de aficionado, sino que también implica una falta de tensión interior que recuerda la simplicidad del cine de aficionados. ¿O es que todo el esfuerzo de lograr una producción de arte basada en la planificación ha sido sólo una alteración temporal, un mero episodio, que ahora es barrido otra vez por la corriente poderosa del individualismo? ¿Puede el cine quizá no ser el comienzo de una nueva era artística, sino únicamente la continuación de la vieja cultura individualista, aún llena de vitalidad, a la cual debemos el conjunto del arte posterior a la Edad Media? Sólo si fuera así sería posible resolver la crisis del cine por la unión personal de ciertas funciones, esto es, abandonando en parte el principio del trabajo colectivo.

La crisis del cine está, sin embargo, relacionada con una crisis en el público mismo. Los millones y millones que llenan los muchos millones de cines que hay en el mundo,

desde Hollywood a Shangai y de Estocolmo a El Cabo, cada día y cada hora, esta única liga de la humanidad extendida a todo el mundo tiene una estructura social muy confusa. El único vínculo entre estas gentes es que afluyen a los cines, y vuelven a salir tan amorfas como se volcaron en ellos; siguen siendo una masa heterogénea, inarticulada, informe, cuyo único rasgo común es el de no pertenecer a una clase o cultura uniforme, y en la que se entrecruzan todas las categorías sociales. Esta masa de asistentes al cine apenas puede llamarse propiamente un «público», porque sólo cabe describir como tal a un grupo más o menos constante de seguidores, que en cierta medida sea capaz de garantizar la continuidad de la producción en un cierto campo de arte. Las aglomeraciones que constituyen un público se basan en la mutua inteligencia; incluso si las opiniones están divididas, divergen sobre un plano idéntico. Pero con las masas que se sientan juntas en los cines y que no han experimentado ninguna clase de formación intelectual previa en común, sería fútil buscar tal plataforma de mutua inteligencia. Si les desagrada una película, hay tan pequeña probabilidad de acuerdo entre ellos en cuanto a las razones para que rechacen la misma, que hay que suponer que incluso la aprobación general está basada en un malentendido.

Las unidades homogéneas y constantes de público que, como mediadores entre los productores de arte y los estratos sociales sin verdadero interés por el arte, han desempeñado siempre una función fundamentalmente conservadora, se disuelven con la progresiva democratización del disfrute del arte. Los auditorios burgueses abonados a los teatros estatales y municipales del siglo pasado formaban un cuerpo más o menos uniforme, orgánicamente desarrollado, pero con el fin del teatro de repertorio, incluso los últimos restos de este público fueron aventados, y desde entonces un público integrado ha llegado a existir sólo en circunstancias particulares, aunque en algunos casos el volumen de tales públicos ha sido mayor que nunca antes. Era en su conjunto idéntico con el público que va por casualidad al cine y que ha de ser atrapado con atractivos nuevos y originales cada vez, y siempre lo mismo. El teatro de repertorio, la representación en serie del teatro y el cine marcan las etapas sucesivas en la democratización del arte y la gradual pérdida del carácter de fiesta que era antes en mayor o menor medida el signo de toda forma de teatro. El cine da el paso final en este camino de profanación, porque incluso asistir al teatro moderno de las metrópolis donde se exhibe alguna pieza popular o de otra clase exige una cierta preparación interna y externa —en muchos casos los asientos han de ser reservados con antelación, uno tiene que venir a una hora fija y ha de disponerse para estar con toda la tarde ocupada—, mientras que uno asiste al cine de paso, con el vestido de todos los días y en cualquier momento de la sesión continua. El punto de vista cotidiano de la película está en perfecto acuerdo con la improvisación y la falta de pretensiones que tiene ir al cine.

El cine significa el primer intento, desde el comienzo de nuestra civilización individualista moderna, de producir arte para un público de masas. Como es sabido, los cambios en la estructura del público teatral y lector, unidos al comienzo del siglo pasado

con la ascensión del teatro de bulevar y la novela de folletín, formaron el verdadero comienzo de la democratización del arte, que alcanza su culminación en la asistencia en masa a los cines. La transición del teatro privado de las cortes de los príncipes al teatro burgués y el municipal, y después a las empresas teatrales, o de la ópera a la opereta y después a la revista, marcaron las fases separadas de una evolución caracterizada por el afán de captar círculos cada vez más amplios de consumidores, para cubrir el coste de inversiones cada vez más cuantiosas. El montaje de una opereta podía sostenerse con un teatro de tamaño mediano; el de una revista o un gran ballet tiene que pasar de una gran ciudad a otra; para amortizar el capital invertido, los asistentes al cine del mundo entero tienen que contribuir a la financiación de una gran película. Pero es este hecho el que determina la influencia de las masas sobre la producción de arte. Por su mera presencia en las representaciones teatrales en Atenas o en la Edad Media, ellas nunca fueron capaces de influir directamente en la marcha del arte; sólo desde que han entrado en escena como consumidores y han pagado el precio real de su disfrute se han convertido las condiciones en que pagan sus dineros en factor decisivo en la historia del arte.

Siempre ha existido un elemento de tensión entre la calidad y la popularidad del arte, lo cual no quiere en modo alguno decir que las amplias masas del pueblo hayan alguna vez tomado por principio posición contra el arte cualitativamente bueno en favor del arte inferior. Naturalmente, la apreciación de un arte más complicado se les presenta con mayores dificultades que el arte más sencillo y menos desarrollado, pero la falta de comprensión adecuada no les impide necesariamente aceptar este arte, aunque no sea exactamente a causa de su calidad estética. El éxito entre ellas está completamente divorciado de criterios cualitativos. Las masas no reaccionan ante lo que es artísticamente bueno o malo, sino ante impresiones por las cuales se sientan aseguradas o alarmadas en su propia esfera de existencia. Toman interés en lo artísticamente valioso con tal de que les sea presentado de forma acomodada a su mentalidad, esto es, con tal de que el tema sea atractivo. Las probabilidades de éxito de una buena película son desde este punto de vista mejores desde un principio que las de una buena pintura o un poema. Porque, aparte del cine, el arte progresista es un libro casi cerrado hoy para los no iniciados; es intrínsecamente impopular porque sus medios de comunicación se han transformado, en el curso de un largo y autónomo desarrollo, en una especie de cifra secreta, mientras que aprender el lenguaje del cine que se iba desarrollando era un juego de niños hasta para el más primitivo público de cine.

De esta feliz circunstancia podría uno sentirse inclinado a extraer conclusiones optimistas sobre el futuro del cine, si uno no supiera que aquella especie de concordia intelectual no es más que el estado de infancia paradisíaca, y se repite probablemente tan a menudo como surgen artes nuevas. Quizá todos los medios cinematográficos de expresión no sean ya inteligibles en la próxima generación, y ciertamente más pronto o más tarde surgirá el abismo que incluso en este campo separe al lego del entendido. Sólo un arte joven puede ser popular, porque, tan pronto como se hace viejo, es necesario, para

comprenderlo, estar familiarizado con los estados anteriores de su evolución. Entender un arte significa ver la vinculación necesaria entre sus elementos formales y materiales. Mientras un arte es joven hay una relación natural y sin problemas entre su contenido y sus medios de expresión, es decir hay un camino directo que va de su tema a sus formas. En el curso del tiempo, estas formas se hacen independientes del material temático, se vuelven autónomas, más pobres en significación y más difíciles de interpretar, hasta que resultan accesibles sólo a un estrato muy pequeño del público. En el cine este proceso apenas ha comenzado, y muchos de los que van al cine aún pertenecen a la generación de los que vieron su nacimiento y atestiguaron la plena significación de sus formas. Pero el proceso de extrañamiento se percibe ya en el abandono por los directores del día de la mayoría de los llamados medios de expresión «cinematográficos». Los efectos antaño tan favoritos producidos por diferentes ángulos de la cámara y por maniobras que cambian las distancias y las velocidades, por los trucos de montaje y copia, los primeros planos y las panorámicas, los cortes y los *flash-backs* parecen afectados e innaturales hoy porque los directores y los operadores concentran su atención, bajo la presión de una generación ya con menor mentalidad cinematográfica, en la narración clara, suave y emocionante de la historia y creen que pueden aprender más de los maestros de la *pièce bien faite* que de los maestros del cine mudo.

Es inconcebible que en el presente estadio de desarrollo cultural un arte pueda comenzar desde el principio, aun cuando, como el cine, tenga a su disposición medios completamente nuevos. Incluso la trama más sencilla tiene una historia e implica ciertas fórmulas épicas y dramáticas de los períodos anteriores de literatura. El cine, cuyo público está en el nivel medio del pequeñoburgués, toma en préstamo estas fórmulas a la novela ligera de la clase alta y entretiene al público de hoy con los efectos dramáticos de ayer. La producción cinematográfica debe sus mayores éxitos a la comprobación de que la mente del pequeñoburgués es el punto de encuentro psicológico de las masas. La categoría psicológica de este tipo humano tiene, sin embargo, una dimensión más amplia que la categoría sociológica de la auténtica burguesía; abarca fragmentos tanto de las clases superiores como de las inferiores, es decir los muy considerables elementos que, cuando no están comprometidos en una lucha directa por su existencia, unen sus fuerzas sin reserva alguna a la burguesía, sobre todo en materia de diversiones. El público de masas del cine es el producto de este proceso igualador, y si el cine ha de ser provechoso, ha de basarse en aquella clase de la que procede la nivelación intelectual.

La clase media, especialmente desde que la «nueva burguesía», con su ejército de «empleados», funcionarios civiles menores y empleados privados, viajantes de comercio y dependientes de tienda, ha llegado a existir, se ha acomodado «entre las clases» y siempre ha sido utilizada para llenar los vacíos entre ellas[26]. Siempre se ha sentido amenazada desde arriba y desde abajo, pero ha preferido abandonar sus verdaderos intereses antes que sus esperanzas y supuestas perspectivas. Ha pedido ser considerada como parte de la alta burguesía, aunque en realidad ha compartido el destino de la clase inferior. Pero sin una

posición social delimitada y clara no es posible una conciencia consecuente y una visión coherente de la vida, y el productor cinematográfico ha tenido la habilidad de confiarse con toda seguridad a la desorientación de estos elementos desarraigados de la sociedad. La actitud pequeñoburguesa ante la vida se tipifica por un optimismo sin ideas y sin críticas. Cree que en último término no tienen importancia las diferencias sociales y, de acuerdo con esto, necesita ver películas en las que la gente pase, sencillamente, de un estrato social a otro. A esta clase media el cine le proporciona el cumplimiento del romanticismo social que la vida nunca comprueba y que las bibliotecas jamás realizan de manera tan seductora como el cine con su ilusionismo. «Cada uno es el arquitecto de su propia fortuna», tal es su suprema creencia, y la ascensión es el motivo básico de las fantasías del deseo que la atraen al cine. Will Hays, el que fue antaño «zar del cine», estaba bien seguro de esto cuando incluyó en sus orientaciones para la industria estadounidense de cine la consigna de «mostrar la vida de las clases superiores».

El desarrollo de la fotografía con movimiento en el cine, como arte, dependió de dos hazañas: la invención del primer plano —atribuida al director estadounidense D. W. Griffith— y un nuevo método de interpolación, descubierto por los rusos, el llamado montaje. Los rusos, desde luego, no inventaron la frecuente interrupción de la continuidad de la escena; los estadounidenses ya habían tenido a su disposición estos medios de producir atmósferas excitadas o aceleraciones dramáticas; pero el nuevo factor en el método ruso fue la restricción de los montajes a los primeros planos —prescindiendo de la inserción de planos generales informativos— y la reducción, llevada hasta los límites de lo infinitesimal, de los montajes separados. De esta manera, los rusos lograron inventar un estilo expresionista de cine para la descripción de ciertos estados de ánimo agitados, ritmos nerviosos y velocidades desgarradoras, lo cual hizo posible efectos completamente nuevos, inalcanzables en cualquier otro arte. La calidad revolucionaria de esta técnica de montaje no consistía tanto, sin embargo, en la brevedad de los cortes, en la velocidad y el ritmo del cambio de escena y en la extensión de los límites de lo cinematográficamente factible, cuanto en el hecho de que ya no eran los fenómenos de un mundo homogéneo de objetos, sino de elementos completamente heterogéneos de la realidad, lo que se ponía cara a cara.

Así, Eisenstein mostró la siguiente secuencia en *El acorazado Potemkin*: hombres trabajando desesperadamente, sala de máquinas del buque; manos ocupadas, ruedas que giran; rostros alterados por el trabajo, presión máxima del manómetro; una cara empapada de transpiración, una caldera hirviendo; un brazo, una rueda; una rueda, un brazo; máquina, hombre; máquina, hombre; máquina, hombre. Dos realidades extremadamente diferentes, una espiritual y otra material, se juntaron, y no sólo se juntaron, sino que se identificaron, pues de hecho una procedía de la otra. Pero tal consciente y deliberado paso presuponía una filosofía que niegue la autonomía de cada una de las esferas de la vida, como hace el surrealismo, y como el materialismo histórico ha hecho desde el mismo comienzo.

Esto no es simplemente una cuestión de analogías, sino de ecuaciones. Y que la confrontación de las diferentes esferas no es meramente metafórica resulta, incluso, más obvio cuando el montaje ya no muestra dos fenómenos interrelacionados, sino uno solo, y, en lugar del que se espera por el contexto, aparece el sustituido. Así, en *El fin de San Petersburgo*, Pudovkin muestra un candelero de cristal tembloroso en vez del poder destrozado de la burguesía; una escalera muy pendiente e infinita sobre la cual va subiendo una pequeña figura humana laboriosamente, en vez de la jerarquía oficial, sus miles de escalones intermedios y su cima inalcanzable. En *Octubre*, de Eisenstein, el crepúsculo de los zares está representado por negras estatuas ecuestres sobre pedestales inclinados, estatuas trémulas de budas usadas como tentetiesos e ídolos de negros destrozados. En *La huelga*, las ejecuciones están sustituidas por escenas en una carnicería. En todas partes se encuentran cosas sustituyendo a ideas; cosas que revelan el carácter ideológico que aquéllas poseen. Una situación históricosocial nunca acaso ha encontrado expresión más directa en el arte que la crisis del capitalismo y la filosofía marxista de la historia en esta técnica de montaje. Una túnica cubierta de condecoraciones pero sin cabeza significa el automatismo de la máquina de guerra en estas películas rusas; nuevas y fuertes botas de soldados, la ciega brutalidad del poder militar. Así, en *El acorazado Potemkin* vemos una y otra vez sólo estas pesadas, indestructibles e inmisericordes botas, en lugar de los cosacos avanzando continuamente. Buenas botas son la condición previa del poder militar, tal es la significación de este montaje de *pars pro toto*, lo mismo que el significado del anterior ejemplo tomado de *El acorazado Potemkin* era que las masas victoriosas no son más que la personificación de la máquina triunfante. El hombre, con sus ideas, su fe y su esperanza, es meramente una función del mundo material en que vive; la doctrina del materialismo histórico se convierte en el principio formal del arte en el cine ruso. No debe olvidarse, sin embargo, que todo el método de presentación del cine, especialmente su técnica del primer plano, que favorece la descripción de los elementos materiales desde un principio y está calculada para darles un papel importante como motivo, hace concesiones a este materialismo. Por otra parte, la cuestión de si el conjunto de esta técnica, en la que las propiedades son puestas en primer término, no es ya un producto del materialismo, no puede despacharse sencillamente. Porque el hecho de que el cine sea la creación de la época histórica que ha presenciado la exposición de las bases ideológicas del pensamiento humano no es mayor coincidencia que el hecho de que los rusos hayan sido los primeros exponentes clásicos de este arte.

Los directores de cine de todo el mundo, sin consideraciones por sus divergencias nacionales e ideológicas, han adoptado las formas básicas del cine ruso, confirmando con ello que tan pronto como el contenido es trasladado a la forma, la forma puede ser tomada y usada como un recurso puramente técnico, sin el fondo ideológico de que ha surgido. La paradoja de la historicidad y de la atemporalidad en arte está arraigada en esta capacidad de la forma para convertirse en autónoma: «¿Es Aquiles concebible en una era de pólvora y plomo? O ¿para qué sirve *Ilíada* en esta época de prensa y de rotativa? ¿No tienen que

perder necesariamente su significado la canción y la leyenda en la época de la prensa? Pero la dificultad no es que el arte y la épica griega estén unidos a ciertas formas de desarrollo social, sino, más bien, que nos den a nosotros satisfacción estética hoy, que en un sentido actúen como norma, como modelo inalcanzable.» Las obras de Eisenstein y Pudovkin son, en algunos aspectos, las epopeyas heroicas del cine; que sean consideradas como modelo, independientemente de las condiciones sociales que hicieron posible su realización, no es más sorprendente que el que Homero nos proporcione todavía suprema satisfacción artística.

El cine es el único arte en el que la Rusia soviética tiene ciertos logros a su favor. La afinidad entre el nuevo Estado comunista y la nueva forma de expresión es evidente. Ambos son fenómenos revolucionarios que avanzan por caminos nuevos, sin pasado histórico, sin tradiciones que aten y paralicen, sin premisas de naturaleza cultural o rutinaria de ninguna especie. El cine es una forma elástica, extremadamente maleable, inexhausta, que no ofrece resistencia interior a la expresión de las nuevas ideas. Es un medio de comunicación sin artificios, popular, que hace una llamada directa a las amplias masas, un instrumento ideal de propaganda, cuyo valor fue inmediatamente reconocido por Lenin. Su atractivo como entretenimiento irreprochable, es decir históricamente sin compromiso, era tan grande desde el punto de vista de la política cultural comunista desde un principio, su estilo de libro de láminas, tan fácil de abarcar, la posibilidad de usarlo para propagar ideas a la gente sin cultura, tan sencilla, que parecía haber sido creado especialmente para las finalidades de un arte revolucionario.

El cine es, además, un arte desarrollado sobre los cimientos espirituales de la técnica, y, por consiguiente, tanto más de acuerdo con la tarea a él encomendada. La máquina es su origen, su medio y su más adecuado objeto. Las películas son «fabricadas» y permanecen enrolladas en un aparato, en una máquina, en un sentido más estricto que los productos de las otras artes. La máquina se sitúa tanto entre el sujeto creador y su obra como entre el sujeto receptor y su goce del arte. El movimiento a motor, mecánico, autodinámico, es el fenómeno básico del cine. Correr en vehículo y a pie, viajar y volar, escapar y perseguir, superar obstáculos espaciales, es el tema cinematográfico por excelencia. El cine nunca se siente tan en su elemento como cuando tiene que describir movimiento, velocidad y andar. Las maravillas y los sorprendentes trucos de instrumentos, autómatas y vehículos están entre sus más antiguos y eficaces temas. Las antiguas comedias cinematográficas expresaban unas veces ingenua admiración, otras, arrogante desprecio de la técnica, pero en la mayoría de los casos eran el autodespedazarse del hombre cogido en las ruedas de un mundo mecanizado. El cine es, ante todo, una «fotografía», y ya como tal es un arte técnico, con orígenes mecánicos y orientado hacia la repetición mecánica[27]; en otras palabras, gracias a la economía de su reproducción, un arte popular y fundamentalmente «democrático». Es perfectamente comprensible que le viniera bien al bolchevismo con su apasionamiento por la máquina, su fetichismo de la técnica y su admiración por la eficacia. Lo mismo que es comprensible que rusos y estadounidenses, como pueblos de

mentalidad más técnica, fueran socios y rivales en el desarrollo de este arte. El cine no estaba, sin embargo, sólo de acuerdo con el tecnicismo de unos y otros, sino también con su interés por lo documental, los hechos y lo real. Las más importantes obras de arte cinematográfico ruso son, en cierto modo, películas documentales, y lo mejor que debemos al cine estadounidense consiste en la reproducción documental de la vida estadounidense, de la diaria rutina de la máquina económica estadounidense, de las ciudades de rascacielos y de las granjas del Medio Oeste, la policía estadounidense y el mundo de los gánsteres. Porque una película es tanto más cinemática cuanto mayor parte tienen los hechos extrahumanos y materiales en su descripción de la realidad; en otras palabras, cuanto mayor es la conexión en tal descripción entre el hombre y el mundo, la personalidad y el ambiente, el fin y los medios.

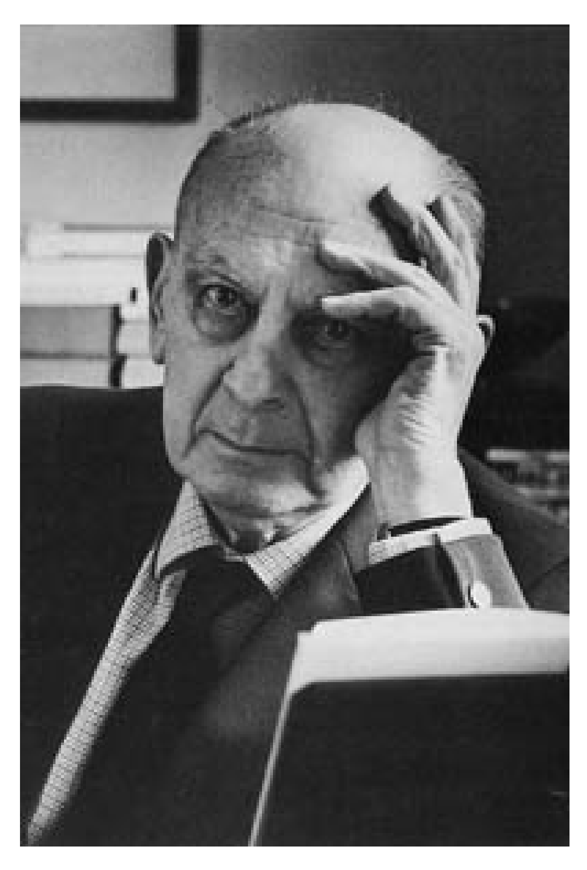
Esta tendencia a los hechos, a lo auténtico —al «documento»—, evidencia no sólo la intensificada hambre de realidad que caracteriza a la época presente, su deseo de estar bien informada sobre el mundo, con un ulterior móvil activista, sino también la repugnancia a aceptar las finalidades artísticas del siglo pasado, que se expresa en la huida del argumento y del héroe individual, psicológicamente diferenciado. Esta tendencia, que está ligada, en la película documental, con una eliminación del actor profesional, significa también no sólo el deseo, siempre recurrente en la historia del arte, de mostrar la simple realidad, la verdad sin afeites, los hechos sin adulterar, esto es, la vida «como realmente es», sino frecuentemente una renuncia al arte al mismo tiempo. En nuestra edad, el prestigio de la estética está siendo minado de muchas maneras. La película documental, la fotografía, las noticias en los periódicos, la novela-reportaje ya no son arte, en absoluto, en el antiguo sentido. Además, los más inteligentes y mejor dotados representantes de estos géneros no insisten, en modo alguno, en que sus producciones hayan de ser descritas como «obras de arte»; más bien sostienen la opinión de que el arte ha sido siempre un subproducto, habiendo surgido al servicio de una finalidad condicionada ideológicamente.

En la Rusia soviética el arte es considerado completamente como medio para un fin. Este utilitarismo está, desde luego, condicionado, sobre todo, por la necesidad de poner todos los medios disponibles al servicio de la propaganda comunista y de exterminar el esteticismo de la cultura burguesa, que con su «arte por el arte», su actitud contemplativa y quietista ante la vida, según allí se dice, implica el mayor peligro posible para la revolución social. Es la seguridad de este peligro lo que hace imposible para los arquitectos de la política cultural bolchevique hacer justicia al desarrollo artístico de los últimos cien años, siendo la denegación histórica de este desarrollo lo que vuelve sus opiniones sobre el arte tan pasadas de moda. Preferirían hacer retroceder la situación histórica del arte al nivel de la Monarquía de Julio. Y no es sólo en la novela donde tienen presente el realismo de mediados del siglo pasado; en otras artes, particularmente en pintura, estimulan la misma tendencia. En un sistema de planificación universal y en plena lucha por la mera existencia, el arte no puede ser abandonado a que se procure su propia salvación. Pero la reglamentación del arte no carece de peligros, incluso desde el punto de

vista de su fin inmediato: en el proceso tiene que perder mucho de su valor como instrumento de propaganda.

Es ciertamente exacto que el arte ha producido muchas de sus mayores creaciones bajo la imposición y el dictado, y que tuvo que conformarse a las exigencias de un implacable despotismo en el antiguo Oriente y a las peticiones de una cultura rígidamente autoritaria en la Edad Media. Pero incluso la coerción y la censura tienen diferente significación y efecto en los distintos períodos de la historia. La principal diferencia entre la situación de hoy y la de las épocas anteriores es que nos encontramos en un momento después de la Revolución francesa y del liberalismo del siglo XIX, y que toda idea que pensamos, todo impulso que sentimos, está empapado de este liberalismo. Se podrá argüir muy bien que también el cristianismo tuvo que destruir una civilización muy adelantada y relativamente liberal, y que el arte medieval surgió de muy modestos comienzos; pero no hay que olvidar, sin embargo, que el arte cristiano primitivo tuvo, en realidad, un arranque completamente nuevo, mientras que el arte actual parte de un estilo que estaba históricamente ya altamente desarrollado, aunque se encuentre muy alejado temporalmente de nosotros. Pero incluso si se estuviera dispuesto a aceptar que los sacrificios exigidos son el precio de un nuevo «goticismo», no hay ninguna garantía de que este «goticismo» no se convirtiera otra vez, como en la Edad Media, en posesión exclusiva de una minoría cultural relativamente pequeña.

El problema no es limitar el arte al horizonte actual de las grandes masas, sino extender el horizonte de las masas tanto como sea posible. El camino para llegar a una verdadera apreciación del arte pasa a través de la educación. No la simplificación violenta del arte, sino la educación de la capacidad de juicio estético es el medio por el cual podrá impedirse la constante monopolización del arte por una pequeña minoría. Aquí también, como en todo el campo de la política cultural, la gran dificultad es que toda interrupción arbitraria de la evolución esquiva el problema real, esto es, crea una situación en la que el problema no se plantea, y, por consiguiente, no hace más que retrasar la tarea de hallar una solución. Apenas existe hoy ningún camino practicable que conduzca a un arte primitivo y, sin embargo, válido. Hoy, arte auténtico, progresivo, creador, puede significar sólo arte complicado. Nunca será posible para todos disfrutarlo y apreciarlo en igual medida, pero la participación de las grandes masas puede ser en él aumentada y profundizada. Las premisas para mitigar el monopolio cultural son, ante todo, económicas y sociales. No podemos hacer sino luchar por la creación de estas premisas.



ARNOLD HAUSER. Nació en Hungría en 1892, estudió en Budapest, en Berlín y en 1938 se trasladó a Londres, convirtiéndose en súbdito británico en 1948. Muere en Budapest en 1978.

Su obra más famosa es *Historia social de la literatura y del arte*, publicada en 1951.

La asociación de críticos alemanes le concedió el premio literario 1953-1954 a este libro, que postula una perspectiva sociológica de la historia de la cultura y que comprende en su análisis desde el paleolítico hasta Picasso.

La gran tesis de Hauser consiste en considerar el arte y la literatura como un producto social de florecimiento siempre imprevisible, pero condicionado por el ambiente y por una complicada combinación de premisas económicas y sociales.

Por lo mismo, deben estudiarse (el arte y la literatura) en relación con los demás aspectos de la sociedad en que vive el artista: religión, economía, política, etc.

Notas

[1] Esta antítesis constituye también el fondo de las explicaciones, fundamentales desde el punto de vista arqueológico, con las que ALOIS RIEGL (*Stilfragen*, 1893) se opone a la teoría de Semper sobre el origen del arte a partir del espíritu de la técnica. Para GOTTFRIED SEMPER (*Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, 1860) el arte no es más que un producto secundario de la artesanía y la síntesis de las formas decorativas que resultan de la naturaleza del material, del procedimiento de trabajarlo y de la finalidad utilitaria del objeto que se pretende producir. Riegl acentúa, por el contrario, que todo arte, incluso el decorativo, tiene un origen naturalista e imitativo, y que las formas estilizadas geométricamente no se encuentran en los comienzos de la historia del arte, sino que son un fenómeno relativamente tardío, creación de una sensibilidad artística ya muy refinada. Como resultado de sus investigaciones, Riegl contrapone a la teoría mecánica y materialista de Semper, que él califica como "traspaso del darwinismo a un campo de la vida del espíritu", su doctrina informada por la "idea de la creación artística", según la cual las formas artísticas no siguen simplemente los dictados de la materia y de los instrumentos, sino que son encontradas y alcanzadas precisamente en la lucha de la "intención artística" finalista (*Kunstwollen*) contra estas realidades materiales. Al explicar la dialéctica de lo espiritual y lo material, del contenido de expresión y del medio de expresión, de la voluntad y del soporte de esta voluntad, Riegl introduce una idea metódica de importancia decisiva para toda la teoría del arte; con ella, si no invalida la teoría de Semper, la completa de un modo esencial.

La pertenencia a uno u otro de estos dos campos divididos por su visión del mundo se manifiesta por todas partes en el pensamiento arqueológico de los diversos investigadores. ALEXANDER CONZE (*Zur Geschichte der Anfänge griechischer Kunst*. "Actas de la Acad. de Viena", 1870, 1873; "Actas de la Acad. de Berlin", 1896; *Ursprung der bildenden Kunst*, 1897), JULIUS LANCE (*Darstellungen des Menschen in der alteren griechischen Kunst*, 1899). EMMANUEL LÖWY (*Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst*, 1900), WILHELM WUNDT (*Elemente der Völkerpsychologie*, 1912) y KARL LAMPRECHT (*Bericht über den Berliner Kongress für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1913) se inclinan todos, como conservadores académicos, a poner en relación la esencia y el comienzo del arte con los principios de la ornamentación geométrica y de la funcionalidad de la artesanía. Y cuando, como Löwy, o como Conze en su última época, admiten la prioridad del naturalismo, procuran limitar la importancia de esta concesión intentando mostrar que los más importantes rasgos estilísticos del arte llamado "arcaico" (frontalidad, falta de perspectiva y de espacialidad, renuncia a la formación de grupos y a la integración de los elementos figurativos) se encuentran también en los monumentos del naturalismo primitivo. ERNST GROSSE (*Die Anfänge der Kunst*, 1894), SALOMON REINACH (*Répertoire de l'art quaternaire*, 1913; *La sculpiure en Europe*, en "L'Anthropologie" V-VII, 1894-1896), HENRY BREUIL (*La Caverne d'Altamira*, 1906; *L'âge des peintures d'Altamira*, en "Revue Préhistorique", 1906, I, pp. 237-249) y sus partidarios G. H. LUQUET (*Les origines de l'art figuré*, en "Jahrbuch f. prähist. u. ethnogr. Kunst", 1926, páginas 1 ss.; *L'Art*

primitif, 1930; *Le réalisme dans l'art paléolithique*, en "L'Anthropologie", 1923, XXXIII, pp. 17-48), HUGO OBERMAIER (*El hombre fósil*, 1916; *Urgeschichte der Menschheit*, 1931; *Altamira*, 1929), HERBERT KÜHN (*Kunst und Kultur der Vorzeit Europas*, 1929; *Die Kunst der Primitiven*, 1923), v. GORDON CHILDE (*Man makes Himself*, 1936) reconocen, por el contrario, sin ninguna prevención la primacía del arte naturalista y subrayan precisamente en él su falta de "arcaísmo", su tendencia hacia la absoluta naturalidad y vivacidad. <<

[2] En una situación dificilísima se encuentra ADAMA VAN SCHELTEMA (*Die Kunst unserer Vorzeit*, 1936), que por sus opiniones pertenece a los más atrasados arqueólogos, pero que por sus conocimientos es uno de los más competentes. <<

[3] E. B. TYLOR: *Primitive Culture*, 1913, I, p. 424. <<

[4] LÉVY-BRUHL: *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, 1910, pág. 42.. <<

[5] WALTER BENJAMIN: *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, en "Zeitschr. f. Sozialforsch." 1936, V, p. 45.. <<

[6] Para la explicación del arte paleolítico como magia, confrontar H. OBERMAIER en *Reallexikon der Vorgcschichte*, 1926, VII, página 145, y *Altamira*, pp. 19-20; H. OBERMAIER-H. KÜHN: *Bushman Art*. 1930, p. 57; H. KÜHN: *Kunst und Kultur der Vorzeit*, páginas 457-75; M. c. BURKITT; *Prehistory*, pp. 309-13.. <<

[7] *ALFRED VIERKANDT*: *Die Anfänge der Kunst*, en “Globus”, 1907; K. BETH: *Religion und Magie*, 2.ª ed., 1927. <<

[8] G. H. LUQUET: *Les origines de l’art figuré*, en “Ipek”, 1926. <<

[9] CARL SCHUCHHARDT: *Alteuropa*, 1926, p. 62. <<

[10] V. GORDON CHILDE: *Man Makes Himself*, p. 80. <<

[11] KARL BÜCHER: *Die Entstehung der Volkswirtschaft*, I, 1919, página 27. <<

[12] La contraposición entre la imagen mágica y la imagen animista del mundo en relación con el arte la ha tratado extensamente HERBERT KÜHN en su *Kunst und Kultur der Vorzeit*, 1929. <<

[13] H. HÖRNES-O. MENCHIN: *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*, 3.ª edición, 1925, p. 90. <<

[14] V. GORDON CHILDE: *op. cit*, p. 109. <<

[15] HENRI BREUIL: *Stylisation des dessins à l'âge du renne*, en "L'Anthropologie", 1906, VIII, pp. 125 ss. Cf, M. C. BURKITT: *The Old Stone Age*, pp. 170-73. <<

[16] HEINRICH SCHURTZ: *Die Anfänge des Landbesitzes*, en “Zeitschr. f. Sozialwiss.”, III, 1900. <<

[17] Cf. H. OBERMAIER-H. KÜHN: *Bushman Art*, 1930; H. KÜHN: *Die Kunst der Primitiven*, 1923; HERBEKT READ: *Art and Society*, 1936; I. ADAM: *Primitive Art*, 1940. <<

[18] WILHELM HAUSENSTEIN: *Bild und Gcmeinschaft*, 1920; apareció primero bajo el título de *Versuch einer Soziologie der bildenden Kunst*, en “Arch. f. Sozialwis. u. Socialpolit.”, vol. 36. 1913. <<

[19] Cf. FR. M. HEICHELHEIM: *Wirtschaftsgeschichte des Altertums*, 1938, pp. 23-24. <<

[20] H. OBERMAIER: *Urgeschichte der Menschheit*, 1931, p. 209; M. C. BURKITT: *The Old Stone Age*, pp. 215-16. <<

[21] HÖRNES-MENCHIN: *op. cit*., p. 574. <<

[22] *Ibid*., p. 108. <<

[23] *Ibid*., p. 40. <<

[24] FR. M. HEICHELHEIM: *op. cit*., pp. 82-83. <<

[25] HÖRNES-MENGHIN: *op. cit.*, p. 580. <<

[1] Cf. LUDWIG CURTIUS: *Die antike Kunst*, I, 1923, p. 71. <<

[2] J. H. BREASTED: *A History of Egypt*, 1909, p. 102. <<

[3] A. ERMAN-H. RANKE: *Aegypten u. ägypt. Leben im Altertum*, 1923, p. 503. <<

[4] RÖDER: *Aegyptische Kunst*, en el "Reallexikon der Vorgeschichte" publicado por Max Ebert, VII, 1926, p. 168. <<

[5] LUDWIG BORCHARDT: *Der Porträtkopf der Königin Teje*, 1911. <<

[6] ERMAN-RANKE: *op. cit.*, p. 504. <<

[7] *Ibid*. <<

[8] Cf. TH. VEBLEN: *The Theory of the Leisure Class*, 1899, III: “Conspicuous Leisure”. <<

[9] S. R. K. CLANVILLE: *Daily Life in Ancient Egypt*, 1930, p. 33. <<

[10] MAX WEBER: *Wirtschaftsgeschichte*, 1923, p. 147. <<

[11] Cf. W. M. FLINDERS PETRIE: *Social Life In Ancient Egypt*, 1923, p. 27. <<

[12] H. SCHAEFER: *Von ägyptischer Kunst*, 1903, 3.ª ed., p. 59. <<

[13] *Ibid*., p. 68. <<

[14] F. M. HEICHELHEIM: *Wirtschaftsgcschichte des Altertums*. 1938, p. 151. <<

[15] L. CURTIUS: *loc. cit.* <<

[16] Cf. W. SPIEGELBERG: *Gesch. der ägypt. Kunst.*, 1903, p. 22. <<

[17] GEORG MISCH: *Gesch. der Autobiographie*, I, 1931, 2.ª ed., página 10. <<

[18] Cf. W. SPIEGELBERG: *op. cit.*, p. 5. <<

[19] Cf. H. SCHAEFER: *op. cit.*, p. 57. <<

[20] W. HAUSENSTEIN ha señalado ya la coincidencia de la frontalidad con la estructura social de las culturas “feudales y hieráticas”. Véase “Arch. f. Sozialwiss”, 1913, vol. 36, pp. 759-60. <<

[21] RICHARD THURNWALD: *Staat und Wirtschaft im alten Ägypten*, en “Zeitschr, f. Sozialwiss”, 1901, vol. IV, p. 699. <<

[22] J. H. BREASTED: *op. cit.*, pp. 356, 377. <<

[23] *Ibid*., p. 378. <<

[24] EDUARD MEYER: *Die wirtsch. Entw. des Altertums*, en “Kleine Schriften”, I, 1924, p. 94.
<<

[25] J. H. BREASTED: *op. cit.*, p. 169. <<

[26] FLINDERS PETRIE: *op. cit.*, p. 21. <<

[27] H. SCHAEFER: op. cit., p. 62. <<

[28] ROÉDER: *loc. cit.*, p. 168. Cf. H. SCHAEFER, *op. cit.*, p. 60. <<

[29] O. NEURATH: *Antike Wirtschaftsgesch*., 1926, 3.ª ed., pp. 12-13. <<

[30] WALTER OTTO: *Kulturgesch. des Altertums*, 1925, p. 27. <<

[31] ECKHARD UNGER: *Vorderasiatische Kunst*, en “Reallexikon der Vorgesch.”, publicado por Max Ebert, VII, 1926, p. 171. <<

[32] BRUNO MEISSNER: *Babylonien und Assyrien*, I, 1920, p. 274. <<

[33] *Ibid*., p. 316. <<

[34] G. GLOTZ: *La Civilisation égéenne*, 1923, pp. 162-64. <<

[35] H. HÖRNES-O. MENCHIN: *Urgesch. der bild. Kunst*, 1925, p. 391. <<

[36] G. RODENWALDT: *Die Kunst der Antike*, 1927, pp. 14-15. <<

[37] L. CURTIUS ve en el arte cretense “la primera revelación del nuevo espíritu europeo, que se diferencia agudamente por su apasionada movilidad del espíritu oriental.” (*Die antike Kunst*, II, p. 56.) G. KARO habla, por el contrario, de un carácter “no griego, incluso no europeo” (*Reallexikon*, publicado por Ebert, VII, p. 93). <<

[38] Cf. G. KARO: *Die Schachtgräber von Mykenai*, 1930, p. 288; G. A. S. SNIJDER: *Kretische Kunst*, 1936, pp. 47 y 119. <<

[39] Cf. D. G. HOGARTH: *The Twilight of History*, 1926, p. 8. <<

[40] HÖRNES-MENGHIN: *op. cit.*, pp. 378, 382; C. SCHUCHHARDT: *Alteuropa*, 1926, p. 228. <<

[41] G. RODENWALDT: *Nordischer Einfluss im Mykenischen?*, en “Jahrb. d. Deutschen Archäolog. Inst.”, Suplem. XXXV, 1920, p. 13. <<

[42] Sobre lo discutible del gusto cretense, cf. G. GLOTZ: *op. cit.*, página 354, y A. R. BURN: *Minoans, Philistines and Greeks*, 1930, página 94. <<

[1] H. M. CHADWICK: *The Heroic Age*, 1912, pp. 450 ss.; A. R. BURN: *The World of Hesiod*, 1936, pp. 8 ss. <<

[2] H. M. CHADWICK: *op. cit.*, pp. 347, 348, 365; GEORGE THOMSON: *Aeschylus and Athens*, 1941. p. 62. <<

[3] “Una cosa prefieren los buenos antes que todas: la gloria perenne a las cosas mortales”, dice todavía Heráclito, fragmento *29*, en H. DIELS: *Die Fragmente der Vorsokratiker*, I, 1934, 5.ª ed., p. 157. <<

[4] Por lo demás, desde luego, en la prehistoria no todos los géneros eran corales. <<

[5] H. M. CHADWICK: *Op. cit.*, p. 87. <<

[6] W. SCHMID-O. STAEHLIN: *Gesch. d. griech. Lit.*, I, I, 1929, página 59; en el *Handbuch der Altertumswissenschaft*, de I, Müller. <<

[7] *Ibid*., p. 60. <<

[8] Cf. O. NEURATH: *Antike Wirtschaftsgeschichte*, 1926, 3.ª ed., página 24. <<

[9] SCHMID-STAEHLIN: *op. cit.*, I, 1, p. 157. <<

[10] Cf. HERMANN REICH: *Der Mimus*, 1903. I, p. 547. <<

[11] E. A. GARDNER: *Early Athens*, en *The Cambridge Ancient History*, III, 1929, p. 585. <<

[12] G. THOMSON se funda, al exponer esta teoría (*op. cit.*, p. 45), en V. GRÖNBECK: *Culture of the Teutons*, 1931. <<

[13] H. M. CHADWICK: *op. cit.*, p. 228. <<

[14] *Ibid*., p. 234. <<

[15] A. R. BURN: *Minoans, Philistines and Greeks*, 1930. p. 200. <<

[16] PAUL CAUER: *Grundfragen der Homerkritik*, 1909, 2.ª ed., páginas 420-23. <<

[17] SCHMID-STAEHLIN: *op. cit.*, I, 1, pp. 79-81. <<

[18] U. V. WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF: *Die griech. Lit. des Altertums*, 1912, 3.ª ed., p. 17. <<

[19] BERNHARD SCHWEITZER: *Untersuchungen zur Chronologie und Geschichte der geometrischen Stile in Griechenland*, en “Athen. Mitt.”, XLIII, 1918, p. 112. <<

[20] Cf. W. JAEGER: *Paideia. Die Formung des gricchischen Menschen*, 1934, p. 249. <<

[21] WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF: *Einleitung in die griech. Tragödie*, 1921, p. 105. <<

[22] Cf. EDGAR ZILSEL: *Die Entstehung des Geniebegriffs*, 1926, página 19. <<

[23] JAKOB BURCKHARDT: *Griech. Kulturgesch.*, IV, 1902, p. 115. <<

[24] LUDWIG CURTIUS piensa que a partir del siglo VI “cada escultura griega importante llevaba una inscripción en la basa, la cual, además del nombre del dedicante y de la divinidad a que estaba consagrada la imagen…, citaba regularmente el nombre o nombres de los artistas”; *Die Antike Kunst*, 1938, II, I, p. 246. <<

[25] W. JAEGER: *op. cit.*, p, 301. Cf. C. M. BOWRA: *Sociological Remarks on Greek Poetry*, en “Zeitschr. f. Sozialforsch”, 1937, VI, p. 393. <<

[26] B. SCHWEITZER: *Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike*, 1925, p. 45. <<

[27] T. B. L. WEBSTER: *Greek Art and Literature 530-400 B. C.* (a partir de 1939) pretende ver en el sensualismo la dirección estilística peculiar de la Corte de Polícrates, y en el intelectualismo, la de la Corte de Pisístrato. <<

[28] *Periegesis*, V, 21. <<

[29] J. D. BEAZLEY: *Early Greek Art*, en *Cambridge Anc. Hist.*, IV, 1926. p. 589. <<

[30] G. THOMSON: *op. cit.*, p. 353. <<

[31] GILBERT MURRAY: *A Hist. of Ancient Greek. Lit.*, 1937, página 279. <<

[32] *VICTOR EHRENDERG*: *The People of Aristophanes. A Sociology of Old Attic Comedy* (a partir de 1943), no consigue convencernos de los sentimientos democráticos del poeta. <<

[33] Cf. ADOLF RÖMER: *Ueber den literarisch-ästhetischen Bildungsstand des attischen Theaterpublikums*, en “Memorias de la Academia Bávara”, 1905, vol. 22. <<

[34] Cf. J. HARRISON: *Ancient Art and Ritual*, 1913, p. 165. <<

[35] W. JAEGER: *op. cit.*, p. 366. <<

[36] *Ibid*., p. 434. <<

[37] M. POHLENZ: *Die griech. Tragödie*, 1930, I, pp. 236, 456. <<

[38] G. THOMSON: *op. cit.*, p. 347. <<

[39] W. JAECEK: *op. cit.*, pp. 437-38. <<

[40] El término proviene de ALFRED WEBER: *Die Not der geistigen Arbeiter*, en “Schriften des Vereins für Sozialpolitik”, 1920. <<

[41] WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF: *Griechische Tragödien*, II, 1907, 5.ª ed. p. 137. <<

[42] T. B. L. WEBSTER: *Introduction to Sophokles*, 1936, p. 41. <<

[43] G. MURRAY: *op. cit.*, p. 253. <<

[44] E. ZILSEL: *op. cit.*, pp. 14-15. <<

[45] *Ibid*., p. 78. <<

[46] Cf. K. MANNHEIM: *Wissenssoziologie*, en el *Handwörterbuch der Soziologie*, de Vierkandt, 1931, p. 672. <<

[47] P. M. SCHUHL: *Platon et l’art de son temps*, 1933, pp. 14, 21. <<

[48] WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF: *Einl. in die griech. Tragödie*, 1921, p. 111. <<

[49] L. WHIBLEY: *A Companion to Greek Studies*, 1931, p. 301. <<

[50] K. J. BELOCH: *Griech. Gesch*., 1925, 2.ª ed., IV. 1, pp., 323-325; M. ROSTOVTZEFF: *The Social and Economic Hist. of the Hellenistic World*, 1941, I, pp. 206-207. <<

[51] O. NEURATH: *op. cit.*, p. 49. <<

[52] JULIUS KAERST: *Geschichte des Hellenismus*, II, 2.ª ed., 1926, páginas 166-67. <<

[53] *Ibid*., p. 163. <<

[54] GEORG MISCH: *Gesch. der Autobiographie*, I, 1931, 2.ª ed., páginas 96 ss. <<

[55] *Ibid*., pp. 105, 113, 179. <<

[56] WILAMOWIT2-MÖLLENDORFF: *Die griech. Lit.*, pp. 185-87. <<

[57] E. BETHE: *Die griech. Poesie*, en *Einl. i. d. Altertumswiss*. de Gercke-Norden, I, 3, 1924, p. 38. <<

[58] Esta expresión procede, en el sentida en que aquí la usamos, de Max Weber. <<

[59] FRANZ WICKHOFF: *Römische Kunst*, en *Schriften*, III. 1912, página 23. <<

[60] ARNOLD SCHOBER: *Zur Entstehung und Bedeutung der provinzialrömischen Kunst*, en “Jahresberichte des Oesterr. Archäolog. Instituts”, 1930, XXVI, pp. 49-51; SILVIO FERRI: *Arte romana sul Reno*, 1931, p. 268. <<

[61] Cf. GUIDO KASCHNITZ-WEINBERG: *Studien zur etrusk. u. frührömischen Porträtkunst*, en “Mitteil. d. Deutschen Archäolog. Inst.”, sección romana, vol. XLI, 1926, pp. 178 ss. <<

[62] TH. MÓMMSEN: *Römisches Staatsrecht*, 1887, 3.ª ed., I, página 442; III, p. 465. <<

[63] A. ZADOKS-JITTA: *Ancestral Portraiture in Rome*, 1932, página 34. <<

[64] HERBERT KOCH: *Spätantike Kunst*, en *Probleme der Spätantike. Vorträge auf dem 17. Deutschen Historikertag*, 1930, pp. 41-42. <<

[65] G. RODENWALDT: *Die Kunst der Antikc*, 1927, p. 67. <<

[66] TH. BIRT: *Zur Kulturgesch. Roms*, 1917, 3.a ed., p. 138. <<

[67] *Ibid.* <<

[68] F. WICKHOFF: *op. cit.*, passim. especialmente pp. 14-16. <<

[69] *Ibid*. <<

[70] Cf. MAX DVORÁK: *Katakombenmalereien: Anfänge der christl. Kunst*, en *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, 1924, pp. 16-17. <<

[71] Sobre el expresionismo de la Antigüedad tardía véase RUDOLF KAUTZSCH: *Die bildende Kunst der Gegenwart und die Kunst der sinkenden Antike*, 1920. <<

[72] Cf. H. KOCH: *op. cit.*, pp. 49, 53; G. RODENWALDT: *op. cit.*, página 87; M. DVORAK: *op. cit.*, p. 21. <<

[73] MAX WEBER: *Die sozialen Gründe des Untergangs der antiken Kultur*, en *Gesammelte Aufsätze zur Sozial und Wirtschaftsgesch*., 1924, pp. 307-308. <<

[74] TH. VEBLEN: *The Theory of the Leisure Class*, 1899. <<

[75] E. ZILSEL: *op. cit.*, p. 35. <<

[76] *Op. cit.*, p. 36. <<

[77] J. BURCKHARDT: *op. cit.*, IV, pp. 125-26. <<

[78] *Ibidem*. pp. 123-24. <<

[79] B. SCHWEITZER: *Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen*, p. 47. <<

[80] J. P. MAHAFFY: *Social Life in Greece from Homer to Menander*, 1888, p. 439. <<

[81] *Op. cit.*, pp. 60, 124 ss. <<

[82] *Enéad*., V, 8, 9. <<

[83] O. NEURATH: *op. cit.*, p. 68. <<

[84] E. ZILSEL: *op. cit.*, p. 26. <<

[85] LACTANCIO: *Div. Inst.*, II, 2, 14. <<

[86] PLUTARCO: *Pericles*, 2, 1. <<

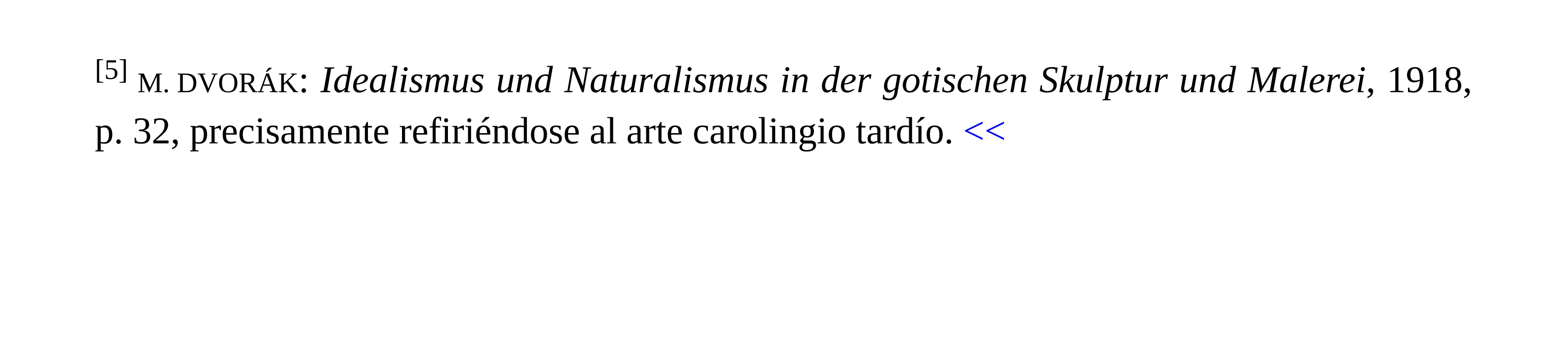
[87] L. FRIEDLAENDER: *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms*, III, 10.[a] ed., 1923, p. 103; B. SCHWEITZER: *Der bildende Künstler*, p. 30. <<

[1] MAX DVORÁK: *Katakombenmalereien. Die anfänge der christhen Kunst,* en *Kunstgesch. als Geistesgesch*., 1924. <<

[2] OSKAR WULFF: *Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht,* en *Kunstwiss. Beiträge A. Schmarsow gewidmet,* 1907. IDEM: *Die Kunst des Kindes*, 1927. <<

[3] WILHELM NEUSS: *Die Kunst der alten Christen*, 1926, pp. 117-18. Reproducción en H. PIERCE-R. TYLER: *L'Art byzantin*, II, 1934, lámina 143. <<

[4] Cf. E. V. GARGER: *Über Wertungsschwierigkeiten bei mittelalterlicher Kunst. Kritische Berichte zur kunstgesch. Lit.*, 1932-1933, página 104. <<


[5] M. DVORÁK: *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, 1918, p. 32, precisamente refiriéndose al arte carolingio tardío. <<

[6] RUDOLF KOEMSTEDT: *Vormittelalterliche Malerei*, 1929, *passim*. Cf. para lo que sigue pp. 14-18 y 20-23. <<

[7] *Ibid*., p. 40. <<

[8] HENRI PIRENNE: *Le mouvement écon. et social*, en *Hist. du Moyen Age*, editada por G. GLOTZ, VIII, 1933, p. 20. <<

[9] STEVEN RUNCIMAN: *Byzantine Civilization*, 1933, p. 204. <<

[10] LUJO BRENTANO: *Die byzantinische Volkswirtschaft*, en “Schmollers Jahrbuch”, 1917, año 41, 2.° cuaderno, p. 29. <<

[11] GEORG OSTROGORSKY: Die wirtsch, und soz. Entwicklungsgrundlagen des byzantinischen Reiches, en “Vierteljahrsschr. f. Sozial und Wirtschaftsgesch.”, 1929, XXII, p. 134. <<

[12] RICHARD LAQUEUR: *Das Kaisertum und die Gesellschaft des Reiches*, en *Probleme der Spätantike. 17. Deutscher Historikertag*, 1930, p. 10. <<

[13] J. B. BURY: *History of the Later Roman Empire*, 1889, I, páginas 186-87. <<

[14] GEORG GRUPP: *Kulturgesch. des Mittelalters*, III, 1924, p. 185. <<

[15] Sólo a partir del siglo VI se puede observar una “debilitación del poder del Estado motivada por las familias nobles”. H. SIEVEKING: *Mittlere Wirtschaftsgesch.*, 1921, p. 19. <<

[16] G. OSTROGORSKY: *op. cit.*, p. 136. <<

[17] CHARLES DIEHL: *La Peinture byzantine*, 1933, p. 41. Cf. también EMILE MALE: *Art et artistes du moyen âge*, 1927, p. 9. <<

[18] CH. DIEHL: *Manuel d'art byzantin*, 1925, I, p. 231. <<

[19] N. KONDAKOFF: *Hist. de l’art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, 1886, I, p. 34. <<

[20] R. KOEMSTEDT: *op. cit.*, p. 28. <<

[21] L. BRENTANO: *op. cit.*, pp. 41-42. <<

[22] Cf. E. J. MARTIN: *A History of Iconoclastic Controversy*, 1930, pp. 18-21. <<

[23] Citado por KARL SCHWARZLOSE: *Der Bilderstreit, ein Kampf der griechischen Kirche un ihre Eigenart und ihre Freiheit*, 1890, página 7. <<

[24] G. CRUPP: *op. cit.*, I, 1921, p. 352. <<

[25] CARL BRINKMANN: *Wirtschafts-und Sozialgesch*., 1927, p. 24. <<

[26] O. M. DALTON: *Byzantine Art and Archaeology*, 1911, p. 13; CARL NEUMANN: *Byz. Kultur und Renaissancekultur*, en “Historische Zeitschrift”, 1903, p. 222. <<

[27] K. SCHWARZLOSE: *op. cit.*, p. 241. <<

[28] LOUIS BRÉHIER: *La Querelle des images*, 1904, pp. 41-42; E. J. MARTIN: *op. cit.*, pp. 28, 54. <<

[29] Cf. O. M. DALTON: *op. cit.*, pp. 14-15; O WULFF: *Altchristl, und byz. Kunst*, 1918, II, p. 363. <<

[30] CH. DIEHL: *La Peinture byz.*, p. 21. <<

[31] C. SCHUCHHARDT: *Alteuropa*, 1926, pp. 265 ss. <<

[32] VITZTHUM-VOLDACH: *Die Mal. und Plast. des Mittelalters in Italien*, 1924, pp. 15-16. <<

[33] GEORG DEHIO: *Gesch. der deutschen Kunst*, I, 4.ª ed., 1930, página 15. <<

[34] ALFONS DOPSCH: *Die Wirtschaftsentw. der Karolingerzeit*, 1912-1913; IDEM: *Wirtsch. u. soz. Grundlagen der europ. Kulturentw.*, 1918-1924. <<

[35] KUNO MEYER: *Bruchstücke der älteren Lyrik Irlands*. “Memorias de la Academia Prusiana”. 1919. Sección de Historia y Filosofía, número 7, p. 65. <<

[36] *Ibid*., p. 66. <<

[37] *Ibid*., p. 68. <<

[38] *Ibid*., p. 4. <<

[39] ELEANOR HULL: *A. Text Book of Irish Lit.*, I, 1906, pp. 219-20. <<

[40] Citado según P. W. JOYCE: *A Social History of Ancient Ireland*, 1913, II, p. 503. <<

[41] A. DOPSCH: *Wirtsch. u. soz. Grundl.*, I, pp. 103, 185-187. <<

[42] FERDINAND LOT: *La Fin du monde antique et le début du moyen âge,* 1927, p. 421. <<

[43] *Ibid*., p. 411. <<

[44] A. DOPSCH: *Wirtsch. u. soz. Grundl.*, II, p. 48. <<

[45] HENRI PIRENNE: *A History of Europe from the Invasions to the XVI Cent*., 1939, p. 69. <<

[46] SAMUEL DILL: *Roman Society in Gaul in the Merovingian Age*, 1926, p. 215. <<

[47] *Ibid*., p. 224. <<

[48] F. LOT: *La Civilisation mérovingienne*, en *Hist. du Moyen Age*, editada por G. GLOTZ, I, 1928, p. 362. <<

[49] *Ibid*., p. 380. <<

[50] H. PIRENNE: *A Hist. of Europe*, p. 58. <<

[51] *Ibid*., pp. 111-12. <<

[52] F. LOT: *La Fin du monde ant.*, p. 438. <<

[53] GASTON PARIS: *Esquisse hist. de la litt. franç. au moyen âge*, 1907, p. 75. <<

[54] C. H. BECKER: *Vom Werden und Wesen der islamischen Welt*, “Islamstudien”, I, 1924, p. 34. <<

[55] GEORG. DEHIO: *op. cit*., p. 63. <<

[56] *Ibid*., p. 60. <<

[57] H. GRAEVEN: *Die Vorlage des Utrechtspsalters*, en “Repert. f. Kunstwiss.”, 1898, XXI, pp. 28 ss. <<

[58] ROGER HINKS: *Carolingian Art*, 1935, p. 117. <<

[59] GEORG SWARZENSKI: *Die karoling. Mal. u. Plast*., en el “Reims. Jahrb. d. kgl. Preuss. Kunstsamml.”, XXIII, *1902*. <<

[60] LOUIS RÉAU-GUSTAVE COHEN: *L'art du moyen âge et la civ franç.*, 1935, pp. 264-65; R. HINKS: *op. cit.*, p. 109. <<

[61] GEORG DEHIO: *op. cit.*, p. 63. <<

[62] R. HINKS: *op. cit.*, pp. 105 y 209. <<

[63] ANDREAS HEUSLER: *Die altgerm. Dicht*., 1929, p. 107; IDEM, en JOH HOOPS: *Reallex. d. germ. Altertumskunde*, I, 1911-1913, página 459. <<

[64] HERMANN SCHNEIDER: *Germanische Heldensage*, I, 1928, páginas 11, 32. <<

[65] H. M. CHADWICK: *The Heroic Age*, 1912, p. 93. <<

[66] koberstein-bahtsch: *Gesck. d. deutschen National-Lit*., I, 1872, 5.[a] ed., pp. 17, 41-42. <<

[67] RUDOLF KOEGEL: *Gesch. der deutschen Lit.*, I, 1, 1894, p. 146. <<

[68] A. HEUSLER, en *Reallexikon de Hoops*, I, p. 462. <<

[69] W. P. KER: *Epic and Romance*, 2.ª ed., 1908, p. 7. <<

[70] H. SCHNEIDER: *op. cit.*, p. 10. <<

[71] A. HEUSLER: *Die altgerm. Dicht.*, p. 153. <<

[72] JOSEPH BÉDIER: *Les Légendes épiques*, I, 1914, p. 152. <<

[73] “Romania”, XIII, p. 602. <<

[74] PÍO RAJNA: *Le origini dell'epopea francese*, 1884, pp. 469-85. <<

[75] J. BÉDIER: *op. cit.*, III, 1921, pp. 382, 390. <<

[76] *Ibid*., IV, 1921, p. 432. <<

[77] WILHELM HERTZ: *Spielmannsbuch*, 1886, p. IV. <<

[78] HERMAN REICH: *Der Mimus*. 1903, passim. <<

[79] EDMOND FARAL: *Les Jongleurs en France au moyen âge*, 1910, p. 5. <<

[80] WILHELM SCHERER: *Gesch. d. deutschen Lit.*, 1902, 9.ª ed., página 60. <<

[81] *Ibid*., p. 61. <<

[82] H. SCHNEIDER: *op. cit.*, p. 36. <<

[83] CH. H. HASKINS: *The Renaissance of the 12th Century*, 1927, p. 33. <<

[84] ALOIS SCHULTE: *Der Adel und die deutsche Kirche im Mittelalter*, 1910. <<

[85] ERNST TROELTSCH: *Die Soziallehren der chistl. Kirchen und Gruppen*, 1912, p. 118; G. GRUPP: *op. cit.*, I, p. 109. <<

[86] A. DOPSCH: *Die wirtschaftl. u. soz. Grundl.*, II, p. 427. <<

[87] LEWIS MUMFORD: *Technics and Civilization*, 1934, p. 13; Cf. WERNER SOMBART: *Der mod. Kapit*., II, 1, 1924, 6ª ed., p. 127; HEINR. SIEVEKING: *Wirtschaftsgeschich*., II, 1921, p. 98. <<

[88] Cf. para lo que sigue J. W. THOMPSON: *The Medieval Library*, 1939, pp. 594-99, 612. <<

[89] P. SOISSONADE: *Le Travail dans l’Europe chrét. au moyen âge*, 1921, p. 129. <<

[90] G. G. COULTON: *Medieval Panorama*, 1938, p. 267. <<

[91] JOS. KULISCHER: *Allg. Wirtschajtsgesch.*, I, 1928, p. 75. <<

[92] *Ibid*., pp. 70-71. <<

[93] VIOLLET-LE-DUC: *Dictionnaire raisonné*, I, 1865, p. 128. <<

[94] K. TH. V. INAMA-STERNECC: *Deutsche Wirtschaftsgesch.*, I, 1909, 2.ª ed., p. 571. <<

[95] JULIUS V. SCHLOSSER: *Quellenbuch zur Kunstgesch. des abendländ. Mittelalters*, 1896, p. XIX. <<

[96] WILHELM VÖGE: *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter*, 1894, p. 289. <<

[97] *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au moyen âge. XII-XIIIª siècles*, publicado por V. MORTET-P. DESCHAMPS, 1929, p. XXX. <<

[98] F. DE MÉLY: *Les Primitifs et leurs signatures*, 1913. <<

[99] IDEM: *Nos vieilles cathédrales et leurs maîtres d’oeuvre,* en “Revue Archéologique”, 1920. XI, p. 291; XII, p. 95. <<

[100] MARTIN S. BRIGGS: *The Architect in History*, 1927, p. 55. <<

[101] A. SCHULTE: *op. cit.*, p. 221. <<

[102] HEINRICH V. EICKEN: *Gesch. u. System der mittelalterlichen Weltanschauung*, 1887, p. 224. <<

[103] E. TROELTSCH: *Soziallehren*, p. 242. <<

[104] JÓANNES BÜHLER: *Die Kultur des Mittelalters*, 1931, p. 95. <<

[105] KARL BÜCHER; *Die Entstehung der Volkswirtschaft*, I, 1919, páginas 92 ss. <<

[106] GEORG V. BELOW: *Probleme der Wirtschaftsgesch.*,. 1920, páginas 178-179, 194 y ss.; A. DOPSCH: *Wirtsch, und soz. Grundl.*, II, pp. 405-406. <<

[107] H. PIRENNE: *Le mouvement écon*., p. 13. <<

[108] WÉRNER SOMBART: *Der mod. Kapit.*, I, 1916, 2.ª ed., p. 31. <<

[109] J. BÜHLER: *op. cit.*, pp. 261-62. <<

[110] E. TROELTSCH: *op. cit.*, p. 223. <<

[111] Cf. OSWALD SPENGLER: *Der Untergang des Abendlandes*, I, 1918, p. 262. <<

[112] H. PIRENNE: *A History of Europe*, p. 171. <<

[113] G. DEHIO: *op. cit.*, p. 73. <<

[114] E. TROELTSCH: *op. cit.*, p. 215. <<

[115] G. DEHIO: *op. cit.*, p. 73. <<

[116] *Ibid*., p. 144. <<

[117] A. FLICHE: *La Civilisation occidentale aux X^er et XV^e siècles*, en *Histoire du Moyen Age*, editada por G. GLOTZ, II, 1930, pp. 597-609. <<

[118] ANTON SPRINGER: *Die Psalterillustrationen im frühen Mittelalter*, “Memorias de la Real Soc. Sajona de Cienc.”. VIII, 1883, página 195. <<

[119] H. BEENKEN; *Romanische Skulptur in Deutschland*, 1924, página 17. <<

[120] G. V. LUECKEN: *Burgundische Skulpturen des 11. und 12.* <<

[121] G. KASCHNITZ WEINBERG: *Spätrömische Porträts*, en *Die Antike*, II. 1926, p. 37. <<

[122] G. DEHIO: *op. cit.*, pp. 193-94. <<

[123] JULIUS BAUM: *Die Mal. und Plastik des Mittelalters in Deutschl., Frankr. u. Britannien*, 1930, p. 76. <<

[124] J. PROCHNO: *Das Schreiber-und Dedikationsbild in der deutschen Buchmal.*, I, 1929, passim. <<

[125] G. DEHIO: *op. cit.*, p. 183. <<

[126] MAX WEBER: *Wirtschaftsgesch*.., 1923, p. 124. <<

[127] K. BÜCHER: *op. cit.*, p. 397. <<

[128] *Ibid*., pp. 139 ss. <<

[129] R. GÉNESTAL: *Le Rôle des monastères comme établissements de crédit*, 1901. <<

[130] Cf. para lo que sigue G. SIMMEL: *Philosophie des Geldes*, 1900, passim, y E. TROELTSCH: *op. cit.*, p. 244. <<

[131] ALFRED RAMBAUD: *Hist. de la civ. franç.*, I, 1885, p. 259. <<

[132] H. PERENNE: *Les villes du moyen âge*, 1927, p. 192. <<

[133] Cf. CHARLES SEIGNOBOS: *Essai d’une histoire comparée des peuples d’Europe*, 1938, p. 152; H. PIRENNE: *Les villes*, p. 192. <<

[134] P. BOISSONNADE: *op. cit.*, p. 311. <<

[135] W. CUNNINGHAM: *Essay on Western Civilization in its Econ. Aspects. Ancient Times*, 1911, p. 74. <<

[136] ALBERT HAUCK: *Kirchengesch. Deutschlands*, IV, 1913, páginas 569-70. <<

[137] GIOACCHINO VOLPE: *Eretici e moti eréticali dal XI al XIV sec. nei loro motivi e riferimenti sociali. Il Rinnovamento*, I, 1, 1907, p. 666. <<

[138] Cf. para lo que sigue J. BÜHLER: *op. cit.*, p. 228. <<

[139] H. PIRENNE: *Hist. of Europe*, p. 238; IDEM: *Les villes*, p. 201. <<

[140] J. W. THOMPSON: *The Literacy of the Laity in the Middle Ages*, 1939, p. 133. <<

[141] HANS NAUMANN: *Deutsche Kultur im Zeitalter des Rittertums*, 1938, p. 4. Sobre la diferencia de la situación en Alemania y en Francia en este aspecto, véase LOUIS REYNAUD: *Les origines de l’influence franç. en Allemagne*, 1913, pp. 167 y ss. <<

[142] MARC BLOCH: *La ministérialité en France et en Allemagne*, en “Revue historique de droit franç. et étranger”, 1928, p. 80. <<

[143] VIKTOR ERNST: *Mittelfreie*, 1920, p. 40. <<

[144] PAUL KLUCKHOHN: *Ministerialität und Ritterdichtung*, en “Zeitschr. f. Deulsches Altertum”, vol. 52, 1910, p. 137. <<

[145] MARC BLOCH: *La société féodale*, II, 1940, p. 49. <<

[146] ALFRED VON MARTIN: *Kultursoziologie des Mittelalters*, en *Handwörterbuch der Soziologie*, editado por A. Vierkandt, 1931, página 379; J. BÜHLER: *op. cit.*, p. 101. <<

[147] GUSTAV EHRISMANN: *Die Grundlagen des ritterlichen Tugendsystems*, en “Zeitschr. f. deutsches Altertum”, vol. 56, 1919, páginas 137 ss. <<

[148] HANS NAUMANN: *Ritterliche Standeskultur um 1200*, en *Hófische Kultur*, editada por Günther Müller, 1929, p. 35. <<

[149] HENNIG BRINKMANN: *Die Anfänge des modernen Dramas*, 1933, p. 9, nota 8. <<

[150] ERWIN RHODE: *Der griech. Roman*, 1900, 2.ª ed., pp. 68 ss. <<

[151] H. O. TAYLOR: *The Medieval Mind*, 1925, I, p. 581. <<

[152] ED. WECHSSLER: *Das Kulturproblem des Minnesangs*, 1909, página 72. <<

[153] Cf. para lo que sigue ALFRED KÖRTE: *Die hellenistische Dichtung*, 1925, pp. 166 s. <<

[154] WILIBALD SCHRÖTER: *Ovid und die Troubadours*, 1908, página 109. <<

[155] E. K. CHAMBERS: *Some Aspects of Medieval Lyric*, en *Early English Lyrics*, coleccionadas por E. K. Chambers y F. Sidgwick, 1907, pp. 260 s. <<

[156] M. FAURIEL: *Hist, de la poésie provençale*, 1847, I, páginas 503 ss.; E. HENRICI: *Zur Gesch. der mittelhochdeutschen Lyrik*, 1876. <<

[157] ED. WECHSSLER: *Frauendienst und Vasallität*, en “Zeitschr. f. franz. Sprache u. Lit.”, vol. 24, 1902; IDEM: *Das Kulturproblem des Minnesangs*, 1909. <<

[158] JACQUES FLACH: *Les origines de l'ancienne France II. Les origines communales, la féodalité et la chevalerie*, 1893. <<

[159] ED. WECHSSLER: *Das Kulturproblem*, p. 113. <<

[160] FRIEDRICH DIETZ: *Die Poesie der Troubadours*, 1826, p. 126. <<

[161] ED. WECHSSLER: *Das Kulturproblem*, p. 214. <<

[162] *Ibid*., p. 154. <<

[163] *Ibid*., p. 182. <<

[164] I. FEUERLICHT: *Vom Ursprung der Minne*, en “Archivum Romanicum”, XXIII, 1939, p. 36. <<

[165] ALFRED JEANROY: *La poésie lyrique des troubadours*, I, 1934. <<

[166] P. KLUCKHOHN: *op. cit.*, p. 153. <<

[167] M. FAURIEL: *op. cit.*, p. 532. <<

[168] Véase para lo que sigue I. FEUERLICH: *op. cit.*, pp. 9-11; E. HENRICI: *op. cit.*, p. 43; FRIEDRICH NEUMANN: *Hohe Minne*, en “Zeitschr., f. Deutschkundc”, 1925, p. 85. <<

[169] H. V. EICKEN: *op. cit.*, p. 468. <<

[170] KONRAD BURDACH: *Ueber den Ursprung des mittelalterlichen Minnesangs, Liebesromans und Frauendienstes*. “Actas de la Acad. Prus.”, 1918. Los elementos de esta teoría se hayan ya en SISMONDI: *De la litt. du midi de l’Europe*, I, 1813, p. 93. <<

[171] A. PILLET: *Zur Ursprungsfrage der altprovenzalischen Lyrik*. “Memorias de la Soc. Cient. de Königsberg”, “Geisteswiss. Hefte”, número 4, p. 359. <<

[172] JOSEF HELL: *Die arabische Dichtung im Rahmen der Weltliteratur*. Discurso rectoral de Erlangen, 1927. <<

[173] Cf. D. SCHELUDKO: *Beiträge zur Entstehungsgesch. der altprov. Lyrik. Klass. lateinische Theorie*, en “Archivum Romanicum”, 1927, XI, pp. 309 ss. <<

[174] ALFRED JEANROY: *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, 3.ª ed., 1925; GASTON PARIS: *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, en “Journal des Savants”, 1892. <<

[175] G. PARIS: *Les origines*, pp. 424, 685, 688. <<

[176] *Ibid*., pp. 425 3. <<

[177] WILHELM GANZENMÜLLER: *Das Naturgefühl im Mittelalter* 1914, p. 243. <<

[178] HENNIG BRINKMANN: *Entstehungsgesch. des Minnesangs*, 1926, p. 45. <<

[179] WERNER MULERTT: *Ueber die Frage nach der Herkunft der Troubadourkunst*, en “*Neuphilolog. Mitteilungen*”, XXII, 1921, páginas 22 s. <<

[180] K. BURDACH: *op. cit.*, p. 1.010. <<

[181] H. BRINKMANN: *Entstehungsgesch. des Minnessangs*, p. 17. <<

[182] F. R. SCHRÖTER: *Der Minnesant*, en “Germ.-Rom. Monatsschriften”, XXI, 1933, p. 186. <<

[183] FR. V. BEZOLD: *Über die Anfänge der Selbstbiographie u. ihre Entw. im Mittelalter*, en *Aus Mittelalter und Renaissance*, 1918, p. 216. <<

[184] ED. WECHSSLER: *Das Kulturproblem*, p. 305. <<

[185] A. W. SCHEGEL: *Vorlesungen über dramat. Kunst*, I, p. 14. <<

[186] ETIENNE GILSON: *La Théologie mystique de Saint Bernard*, 1934, p. 215. <<

[187] BEDIER-HAZARD: *Hist. de la litt. franç.*, I, 1923, p, 46. <<

[188] ED. WECHSSLER: *Das Kulturproblem*, p. 93. <<

[189] EDMOND FARAL: *Les jongleurs en Francc au moyen âge*, 1910, pp. 73 s. <<

[190] A. THIBAUDET: *Le liseur des romans*, 1925, p. XI. <<

[191] KARL VOSSLER: *Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentw*., 1921, 3.ª ed., p. 59.
<<

[192] *Ibid*. <<

[193] EMILE FREYMOND: *Jongleurs und Menestrels*, 1883, p. 48. <<

[194] JOS. BÉDIER: *Les fabliaux*, 1925, 4.ª ed., pp. 418 y 421. <<

[195] E. FARAL: *op. cit.*, p. 114. <<

[196] HOLM SÜSSMILCH: *Die lateinische Vagantenpoesie des 12. u. 13. Jahrh. als Kulturerscheinung*, 1917, p. 16. Cf. la recensión de WOLFGANG STAMMLER en “Mitteilungen der hist. Lit.”, 1920, vol. 48, pp. 85 ss., y GEORG V. BELOW: *Ueber hist. Periodisierungen*, 1925, p. 33. <<

[197] *Carmina Burana*, ed. por ALFONS HILKA y OTTO SCHUMANN, II (Comentario), 1930, p. 82. <<

[198] J. BÉDIER: *Les fabliaux*, p. 395. <<

[199] HENNING BRINKMANN: *Werden und Wesen der Vaganten*, en “Preuss. Jahrbücher”, 1924, p. 195. <<

[200] Cf. para lo que sigue HILKA-SCHUMANN: *Carmina Burana*, páginas 84 s. <<

[201] MAX SCHELER: *Wesen und Formen der Sympathie*, 1923, páginas 99 s. <<

[202] W. GANZENMÜLLER: *op. cit.*, p. 225. <<

[203] ALFRED BIESE: *Die Entwicklung des Naturgefiihls im Mittelalter und in der Neuzeit*, 1888, p. 116. <<

[204] WILHELM VÖGE; *Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200*, en “Zeitschr. f. bild. Kunst”, nueva serie, XXV, 1914, páginas 193 ss. <<

[205] HENRI FOCILLON: *Origines monumentales du portrait français*, en *Mélanges offerts à M. Nicolas Jorga*, 1933, p. 271. <<

[206] ARNULF PERGER: *Einorlsdrama und Bewegangsdrama*, 1929. <<

[207] GOTTFRIED SEMPER: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, I, 1860, p. 19. <<

[208] VIOLLET-LE-DUC: *Dictionnaire raisonné de l’arch. franç. du XI^e au XVI^e siècle*, I, 1865, p. 153. <<

[209] “Dans un bel édifice du commencement du XIII^e siècle, il n’y a pas un ornement à enlever”, VIOLLET-LE-DUC, *op. cit.*, I, página 146. <<

[210] ERNST GALL: *Niederrheinische und normannische Architektur im Zeitalter der Frühgotik*, 1915; IDEM: *Die got. Baukunst in Frankreich u. Deutschl.*, 1925. <<

[211] VICTOR SABOURET: *Les voûtes nervurées: rôle simplement décoratif des nervures*, en *Le Génie civil*, 1928; POL ABRAHAM: *Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval*, 1934, pp. 45 y 60; H. FOCILLON: *L'Art occidental*, 1938, pp. 144 y 146. <<

[212] Cf. DAGOBERT FREY: *Gotik und Renaissance*, 1929, p. 67. <<

[213] POL ABRAHAM: *op. cit.*, p. 102. <<

[214] PAUL FRANKL: *Meinungen über Herkunft und Wesen der Gotik*, en la obra de WALTER TIMMLING: *Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft*, 1923. p. 21. <<

[215] LUDWIG COELLEN: *Der Stil der bildenden Kunst*, 1921, página 305. <<

[216] RICHARD THURNWALD: *Staat u. Wirtschajt im alten Aegypten*, en "Zeitschr. f. Sozialwiss.", 1901, IV, p, 789. <<

[217] CARL HEIDELOFF: *Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland*, 1844, p. 19. <<

[218] G. KNOOP-G. P. JONES: *The Medieval Mason*, 1933, pp. 44 s. <<

[219] Cf. HANS HUTH: *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, 1923, p. 5. <<

[220] H. VON LÖSCH: *Die Kölner Zunfturkunden*, 1907, I, pp. 99 y siguientes. <<

[221] OTTO VON GIERKE: *Das deutsche Genossenschaftsrecht*, I, 1868, pp. 199 y 226. <<

[222] WERNER SOMBART: *Der mod. Kapit.*, I, p. 85. <<

[223] WILHELM PINDER: *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, 1914, pp. 16 s. <<

[224] WILHELM VÖGE: *Die Anfänge des monumentalen Stiles*, página 271. <<

[225] W. PINDER: *op. cit.*, p. 19. <<

[226] F. J. C. HEARNSHAW: *Chivalry and its Place in History*, en *Chivalry*, ed. por Edgar Prestage, 1928, p. 26. <<

[227] MAX LENZ en su reseña de la *Deutsche Gesch*., tomo V, de Lamprecht, en “Hist. Zeitochr.”, tomo 77, 1896, pp. 411-13. <<

[228] W. SOMBART: *op. cit*., p. 80. <<

[229] KARL KAUTSKY: *Die Vorläufer des neuern Sozialismus*, I, 1895, pp. 47 y 50. <<

[230] BÉDIER-HAZARD: *op. cit.*, p. 29. <<

[231] W. SCHERER: *op. cit.*, p. 254. <<

[232] W. PINDER: *op. cit.*, p. 144. <<

[233] H. SCHRADE: *Künstler und Welt im deutschen Spätmittelalter*, en “Deutsche Vierteljahrsschr. f. Litwiss. u. Geistesgesch.”, 1931, IX, pp. 16-40. <<

[234] J. HUIZINGA: *Herbst des Mittelalters*, 1928, p. 389. <<

[235] H. KARLINGER: *Die Kunst der Gotik*, 1926, 2.ª ed., p. 124. <<

[236] G. DEHIO: *op. cit.*, II, p. 274. <<

[237] WALTER BENJAMIN: *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, en "Zeitschr. f. Sozialforsch.", 1936, V, I, páginas 40-66. <<

[1] Cf. J. HUIZINGA: *Das Problem der Renaissance*, en *Wege der Kulturgeschichte*, 1930, pp. 134 ss.; G. M. TREVELYAN: *English Social History*, 1944, p. 97. <<

[2] JULES MICHELET: *Histoire de la France*; VII. *Renaissance*, 1855, p. 6. <<

[3] Cf. ADOLF PHILIPPI: *Der Begriff der Renaissance*, 1912, página 111. <<

[4] ERNST TROELTSCH: *Renaissance und Reformation*, en “Hist. Zeitschr.”, 1913, vol. 110, p. 530. <<

[5] ERNST WALSER: *Studien zur Weltanschauung der Renaissance*. 1920, en *Gesammelte Studien zur Geistesgesch. der Renaissance*, 1932, p. 102. <<

[6] Cf. KARL BORINSKI: *Der Streit um die Renaissance und die Entstehungsgesch der hist. Beziehungsbegriffe Renaissance u. Mittelalter*, en Actas de la Academia Bávara, 1919, pp. 1 ss. <<

[7] KARL GRANDI: *Die Renaissance*, en la *Propyläen-Weltgesch*., IV, 1932, p. 160. <<

[8] WERNER KAEGI: *Über die Renaissance forschung Ernst Walsers*, en los *Ges. Studien* de ERNST WALSER, 1932, p. XXVIII. <<

[9] Así, por ejemplo, también en GEORGES RENARD: *Hist. du travail à Florence*, II, 1914, p. 219. <<

[10] E. WALSER: *op. cit.*, p. 118. <<

[11] Sobre la relación de Nietzsche con Heinse, v. WALTER BRECHT: *Heinse und der ästh. lmmoralismus*, 1911, p. 62. <<

[12] W. KAEGI: *op. cit.*, p. XLI. <<

[13] J. HUIZINGA: *Herbst des Mittlalters*, 1928, p. 468. Publicado en español. Revista de Occidente, Madrid, con el título *El otoño de la Edad Media*. <<

[14] DAGOBERT FREY: *Golik und Renaissance*, 1929, p. 38. <<

[15] Cf. para lo que sigue D. FREY: *op. cit*., p. 191. <<

[16] J. C. SCALIGERO: *Poetices libri septem*, 1591, VI, p. 21. <<

[17] DAGOBERT FREY, que designa la diversidad de la concepción artística medieval y renacentista con la distinción del espacio figurativo concebido de manera sucesiva y simultánea, se apoya evidentemente en sus explicaciones en la distinción de ERWIN PANOFSKY entre un “espacio por agregación” y un “espacio sistemático” (*Die Perspektive als* “*symbolische Form*”, 1927). La tesis de Panofsky presupone a su vez la doctrina de WICKHOFF de la representación “continuativa” y la “distintiva”, en lo cual Wickhoff puede haber sido estimulado por los pensamientos de LESSING acerca del “momento pregnante” <<

[18] SCALIGERO: *loc. cit.* <<

[19] JAKOB STRIEDER: *Werden u. Wachsen des europ. Frühkapitalismus*, en la *Propyläen-Weltgesch*., IV, 1932. p. 8. <<

[20] IDEM. *Jacob Fugger*, 1926, pp. 7 s. <<

[21] WERNER WEISBACH: *Renaissance als Stilbegriff*, en “Hist. Zeitschr.”, 1919, vol. 120, p. 262. <<

[22] HENRY THODE: *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance*, 1885; IDEM: *Die Renaissance*, en “Bayreuther Blätter”, 1899; EMILE GEBHARDT: *Origines de la Renaissance en Italie*, 1879; IDEM: *Italie mystique*, 1890; PAUL SABATIER: *Vie de Saint François d’Assise*, 1893. <<

[23] KONRAD BURDACH: *Reformation Renaissance Humanismus*, 1918, p. 138. <<

[24] CARL NEUMANN: *Byzantinische Kultur und Renaissancekultur*, en “Hist. Zeitschr.”, 1903, vol. 21, pp. 215, 228 y 231. <<

[25] LOUIS COURAJOD: *Leçons professées à l’Ecole du Louvre*, 1901, II, p. 142. <<

[26] JAKOB STRIEDER: *Studien z. Gesch. der kapit. Organisationsformen*, 1914. p. 57. <<

[27] JULIEN LUCHAIRE: *Les Sociétés italiennes du XIII^{e} au XV^{e} siècle*, 1933, p. 92. <<

[28] MAX WEBER: *Wirtschaft und Gesellschaft*, 1922, p. 573. <<

[29] ROBERT DAVIDSOHN: *Forschungen zur Gesch. von Florenz*, IV. 1908, p. 268. <<

[30] MAX WEBER: *op. cit*. p. 562. <<

[31] *Ibid*., p. 565. <<

[32] ALFRED DOREN: *Italien. Wirtschaftsgesch.*, I, 1934, p. 358; cf., por el contrario, R. DAVIDSOHN: *Gesch. von Florenz*, IV, 2, 1925, pp. 1 s. <<

[33] ALFRED DOREN: *Studien zu der Florentiner Wirtschaftsgesch.*, I, *Die Florentiner Wollentuchindustrie*, 1901, p. 399. <<

[34] ALFRED DOREN: *Studien zu der Florentiner Wirtschaftsgesch.*, II, *Das Florent. Zunftwesen*, 1908, p. 752. <<

[35] ALFRED DOREN: *Die Florent. Wollentuchindustrie*, p. 458. <<

[36] ROBERT DAVIDSOHN: *Gesch. v. Florenz*, IV, 2, 1925, p. 5. <<

[37] Cf. GEORGES RENARD: *op. cit*., pp. 132-133. <<

[38] A DOREN: *Das Florent. Zunftwesen*, p. 726. <<

[39] R. DAVIDSOHN: *Gesch. v. Florenz*, IV, 2, pp. 6 s. <<

[40] FERDINAND SCHEWILL: *History of Florence*, p. 362. <<

[41] A. DOREN: *Die Florent. Wollentuchindustrie*, p. 413. <<

[42] WERNER SOMBART: *Der moderne Kapitalismus*, I, 1902, pp. 174 y siguientes; GEORG VON BELOW: *Die Entsteh. des mod. Kapit*., en “Hist. Zeitschr.”, 1903, vol. 91, pp. 453 s. <<

[43] WERNER SOMBART: *Der Bourgeois*, 1913. <<

[44] Cf. JAKOB BURCKHARDT: *Die Kultur der Renaissance*, 1908, 10.ª ed., I, pp. 26 y 51. <<

[45] MAX DVORÁK: *Die Illuminatoren des Johann Neumarkt*, en “Jahrb. d. kunsthist. Samml. des Allerhöchsten Kaiserhauses”, 1901, XXII, pp. 115 ss. <<

[46] Cf. para lo que sigue GEORG GOMBOSI: *Spinello Aretino*, 1926, pp. 7-11. <<

[47] *Ibid*., pp. 12-14. <<

[48] BERNARD BERENSON *The ltalian Painters of the Renaissance*, 1930, p. 76; cf. ROBERTO SALVINI: *Zur florent. Mal. des Trecento*, en *Kritische Berichte zur kunstgesch. Lit.*, VI, 1937. <<

[49] ADOLFO GASPARY: *Storia della lett. ital.*, I, 1887, p. 97. <<

[50] WERNER WEISBACH: *Francesco Pesellino u. die Romantik der Renaissance*, 1901, p. 13.
<<

[51] JULIUS VON SCHLOSSER: *Ein veronesisches Bilderbuch u. die höfische Kunst des XIV, Jahrh.*, en “Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses”, 1895, vol. XVI, pp. 173 ss. <<

[52] A. GASPARY: *op. cit.*, I, pp. 108-109. <<

[53] WILHELM PINDER: *Das Problem der Generation*, 1926. p. 12 y passim. <<

[54] WILHELM VON BODE: *Die Kunst der Frührenaissance in Italien*, 1923, p. 80. <<

[55] RICHARD HAMANN: *Die Frührenaissance der ital. Mal.*, 1909, páginas 2 s. y 16 s.; IDEM: *Gesch. d. Kunst*, 1932, p. 417. <<

[56] FRIEDRICH ANTAL: *Studien zur Gotik im Quattrocento*, en “Jahrb. der Preuss. Kunstsamml.”, 1925, vol. 46, pp. 18 ss. <<

[57] Cf. HENRI PIRENNE: *Les périodes de l’hist. sociale du capitalisme*. Bol. de la R. Acad. Belga, 1914, pp. 259 s., 290 y passim. <<

[58] A. DOREN: *Die Florent. Wollentuchind.*, p. 438. <<

[59] *Ibid*., p. 428. <<

[60] Cf. MARTIN WACKERNAGEL: *Der Lebensraum des Künstlers in der florent. Renaissance*, 1938, p. 214. <<

[61] A. DOREN: *Ital. Witschaftsgesch*., I, pp. 561 s. <<

[62] A. DOREN: *Das florent. Zunftwesen*, p. 706. <<

[63] *Ibid*., pp. 709 s. <<

[64] Cf: para lo que sigue M. WACKERNAGEL: *op. cit*, p. 234. <<

[65] Cf. *ibid*., pp. 9 s. <<

[66] *Ibid*., p. 291. <<

[67] *Ibid*., pp. 289 s. <<

[68] ROBERT SAITSCHICK: *Menschen und Kunst der ital. Renaissance*, 1903, p. 188. <<

[69] Citado según ALFRED VON REUMONT: Lorenzo de Médici, 1883, II, p. 121. <<

[70] ERNST CASSIRER: *Individualismus u. Kosmos in der Philos. der Renaissance*, 1927, pp. 177 s. <<

[71] RICHARD HÖNIGSWALD: *Denker der ital. Renaissance*, 1938, página 25. <<

[72] Cf. ANTHONY BLUNT: *Artistic Theory in Italy*, 1940, p. 21. <<

[73] WILHELM VON BODE: *Bertoldo und Lorenzo di Medici*, 1925, página 14 <<

[74] IDEM: *Die Kunst der Frührenaissance*, p. 81. <<

[75] JAKOB BURCKHARDT: *Beiträge zur Kunstgeschich. Italiens*, 1911, 2ª ed., p. 397. <<

[76] LOTHAR BRIEGER: *Die grossen Kunstsammler*, 1931, p. 62. <<

[77] J. VON SCHOLESSER: *op. cit.*, p. 194. <<

[78] GEORG VOIGT: *Die Wiederbelebung des klassischen Altertums*, 1893, 3.ª ed., I, p. 445. <<

[79] J BURCKHARDT: *Die Kultur der Renaissance*, I, p. 53. <<

[80] M. WACKERNAGEL: *op. cit.*, p. 307. <<

[81] *Ibid*., p. 306. <<

[82] *Ibid*., p. 307. <<

[83] M. WACKERNAGEL: *Aus dem florent. Kunstleben der Renaissancezeit*, en *Vier Aufsätze über gesch. u. gegenwärtige Faktoren des Kunstlebens*, 1936, p. 13. <<

[84] IDEM: *Das ital. Kunstleben u. die Künstlerwerkstatt im Zeitalter der Ren.*, en “Wissen und Leben”, 1918, cuaderno 14, página 39. <<

[85] THIEME-BECKER: *Allgem. Lexikon der bild. Künstler*, III, 1909. <<

[86] GIOV. BATT. ARMENINI: *De' veri precetti della pittura*, 1586. <<

[87] Cf. ALBERT DRESDNER: *Die Entstehung der Kunstkritik*, 1915, páginas 86 s. <<

[88] KENNETH CLARK: *Leonardo da Vinci*, 1939, pp. 11 s. <<

[89] Cf. para lo que sigue M. WACKERNAGEL: *Der Lebensraum des Künstlers*; pp. 316 ss. <<

[90] A. DRESDNER: *op. cit.*, p. 94. <<

[91] GAYE: *Carteggio inedito d’artisti di sec. XIV-XVI*, 1839-40. I, p. 115. <<

[92] MAUD J. JERROLD: *Italy in the Renaissance*, 1927, p. 35. <<

[93] H. HERNER-LEHMKUHL: *Zur Struktur u. Gesch. des florent. Kunstmarktes im XV Jahrh.*, pp. 28 y s. <<

[94] *Ibid*., pp. 38 s. <<

[95] *Ibid*., p. 50. <<

[96] M. WACKERNAGEL: *Der Lebensraum des Künstlers*, p. 355. <<

[97] R. SAITSCHICK: *op. cit.*, p. 199. <<

[98] PAUL DREY: *Die wirtsch. Grundlagen der Malkunst*, 1910, página 46. <<

[99] *Ibid.*, pp. 20 s. <<

[100] H. LERNER-LEHMKUHL: *op. cit.*, p. 34. <<

[101] R. SAITSCHICK: *op. cit.*, p. 197. <<

[102] H. LERNER-LEHMKUHL: *op. cit.*, p. 54. <<

[103] A. DRESDNER: *op. cit*„ pp. 77-79. <<

[104] *Ibid*., p. 95. <<

[105] JOSEPH MEDER: *Die Handzeichnung. Ihre Technik u. Entwicklung*, 1919. <<

[106] LEONARDO OLSCHKI: *Gesch. der neusprachl. wiss. Lit.*, I, 1919, pp. 107 s. <<

[107] A. DRESDNER: *op. cit.*, p. 72. <<

[108] J. P. RICHTER: *The Literary Work of Leonardo da Vinci*, 1883, I, núm. 653. <<

[109] R. SAITSCHICK: *op. cit.*, pp. 185 s. <<

[110] Cf. la descripción que hace Bandello del método de trabajar a saltos de Leonardo en la *Cena*; cit. por KENNETH CLARK: *op. cit.*, páginas 92 s. <<

[111] EDGAR ZILSEL: *Die Entstehung des Geniebegriffs*, 1926, página 109. <<

[112] Cf. DIETRICH SCHAEFER: *Weltgeschichte der Neuzeit*, 9.a ed., 1920, pp. 13 s.; J. HUIZINGA: *Wege der Kulturgesch*., 1930, p. 130. <<

[113] JULIUS SCHLOSSER: *Die Kunstliteratur*, 1924, p. 139. <<

[114] JOSEPH MEDER: *op. cit.*, pp. 169 s. <<

[115] KARL BORINSKI: *op. cit.*, p. 21. <<

[116] E. WALSER: *Ges. Schriften*, pp. 104 s. <<

[117] K. BORINSKI: *op. cit.*, pp. 32 s. <<

[118] PHILIPPE MONNIER: *Le Quattrocento*, 1901, II, p. 229. <<

[119] WILHELM DILTHEY: *Weltanschauung u. Analyse des Menschen seit Renaiss. u. Reformation*, en *Ges. Schriften*, II, 1914, pp. 343 ss. <<

[120] ADOLF HILDEBRAND: *Das Problem der Form in der bild. Kunst*, 1893; B. BERENSON: *op. cit*. <<

[121] Véase para lo *que* sigue ERWIN PANOFSKY: *Die Perspektive als "symbolische Form"*, en "Vorträge der Bibl. Warburg", 1927, página 270. <<

[122] *Ibid*., p. 260. <<

[123] Cf. JACQUES MESNIL: *Die Kunstlehre der Frührenaissance im Werke Masaccios*, en *Vortr. der Bibl. Warburg*, 1928, p. 127. <<

[124] Es celebrada también la rapidez en el modo de trabajar en la cartas de Aretino a Tintoretto en los años de 1545 y 1546. <<

[125] E. ZILSEL: *op. cit.*, pp. 112 s. <<

[126] E. WALSER: *op. cit.*, p. 105. <<

[127] Cf. J. HUIZINGA: *Erasmus*, 1924, p. 123; KARL BÜCHER: *Die Anfänge des Zeitungswesens*, en *Die Entstehung der Volkswirtschaft*, 12ª ed., I, 1919, I, p. 233. <<

[128] HANS BARON: *Franciscan Poverty and Civic Wealth as Factors in the Rise of Humanistic Thought*, en “Speculum”, XIII, 1938, pp. 12 y 19 ss. Cit. por CH. E. TRINKAUS: *Adversity’s Noblemen*, 1940, pp. 16 s. <<

[129] ALFRED VON MARTIN: *Soziologie der Renaissance*, 1932, páginas 58 ss. <<

[130] JULIEN BENDA:*La trahison des clercs*, 1927. <<

[131] PH. MONNIER: *op. cit.*, I, p. 334. <<

[132] Cf. para lo que sigue CASIMIR VON CHLEDOWSKI: *Rom. Die Menschen der Renaissance*, 1922, pp. 350-52. <<

[133] HERMANN DOLLMAYR: *Raffaels Werkstätte*, en “Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses”, XVI, 1895, p. 233. <<

[134] LEON BATT. ALTERTI: *De re aedificatoria*, 1485, VI, p. 2. <<

[135] ED. MÜLLER: *Gesch. der Theorie der Kunst bei den Alten*, I. 1834, p. 100. <<

[136] L. B. ALBERTI: *Della pittura*, lib. II. <<

[137] BALDASSARE CASTIGLIONE: *Il Cortegiano*, II, pp. 23-28. <<

[138] Cf. HEINRICH WÖLFFLIN: *Die klass. Kunst*, 1904, 3.ª ed., páginas 223 s. <<

[1] BELLORI: *Vita dei pittori…*, 1672. Cf. WERNER WEISBACH: *Der Manierismus*, en "Zeitschr. f. bild. Kunst", 1918-1919, vol. 54, páginas 162 s. <<

[2] R. BORGHINI: *Il Riposo*, 1584. Cf. A. BLUNT: *op. cit.*, p. 154. <<

[3] WILHELM PINDER: *Zur Physiognomik des Manierismus*, en *Die Wissenschaft am Scheidewege. Ludwig Klages-Festschrift*, 1932, página 149. <<

[4] MAX DVORÁK: *Über Greco u. den Manierismus*, en *Kunstgesch. als Geistesgesch*., 1924, p. 271. <<

[5] IDEM: *Pieter Bruegel der Aelt.*, *ibid.*, p. 222. <<

[6] W. PINDER: *Das Problem der Generation*, p. 140: IDEM: *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaiss*., 1928, II, p. 252. <<

[7] Ello acontece ante todo en W. WEISBACH: *Der Manierismus*, página 162, y MARGARETE HÖRNER: *Der Manierismus als künstl. Anschaungsform*, en “Zeitschr. f. Aesth.”, vol. 22, 1926, p. 200. <<

[8] ERNEST LAVISSE: *Histoire de France*, V, 1, 1903, p. 208. <<

[9] LUDWIC PFANDL: *Spanische Kultur u. Sitte des 16. u. 17. Jahrh.*, 1924, p. 5. <<

[10] L. BRIECER: *op. cit.*, pp. 109 s. <<

[11] H. DOLLMAYR: *op. cit.*, p. 363. <<

[12] H. A. L. FISHER: *A History of Europe*, 1936, p. 525. <<

[13] Cf. BENEDETTO CROCE: *La Spagna nella vita ital. del Rinascimento*, 1917, p. 241. <<

[14] RICHARD EHRENBERG: *Das Zeitalter der Fugger*, 1896, I, página 415. <<

[15] FRANZ OPPENHEIMER: *The State*, 1923, pp. 244 s. <<

[16] Cf. W. CUNNINGHAM: *Western Civilisation in its Economic Aspects. Medieval and Modern Times*, 1900, p. 174. <<

[17] R. EHRENBERG: *op. cit.*, II, p. 320. <<

[18] HENRI SÉE: *Les origines du capitalisme mod.*, 1926, pp. 38 s. <<

[19] FR. VON BEZOLD: *Staat u. Ges. des Reformationszeitalters*, en *Staat u. Ges. d. neueren Zeit. Die Kultur der Gegenwart*, II, 5/1, 1908, p. 91.. <<

[20] E. BELFORT BAX: *The Social Side of the German Reformation*. II, *The Peasant War in Germany 1525-26*, 1899, pp. 275 ss. <<

[21] FRIEDRICH ENGELS: *Der deutsche Bauernkrieg*, passim. <<

[22] WALTER FRIEDLAENDER: *Die Entstehung des antiklassischen Stils in der ital. Mal. um 1520*, en “Repertorium f. Kunstwiss.”, vol. 46, 1925, p. 58. <<

[23] GEORC SIMMEL: *Michelangelo, en Philosophische Kultur*, 1919, 2.ª ed., p. 159. <<

[24] Cf. NIKOLAUS PEVSNER: *Gegenreformation und Manierismus*, en “Repert. f. Kunstwiss.”, vol. 46, 1925, p. 248. <<

[25] MACHIAVELLI: *Il Principe*, cap. XVIII. <<

[26] Cf. PASQUALE VILLARI: *Machiavelli e i suoi tempi*, III, 1914, página 374. <<

[27] ALBERT EHRHARD: *Kathol. Christentum u. Kirche Westeuropas in der Neuzeit*, en *Gesch. d. christl. Religion*, Die Kultur der Gegenwart, I, 4/1, 1909. 2.ª ed., p. 313. <<

[27 bis] GIOV. PAOLO LOMAZZO: *Idea del templo della pittura*, 1590, cap. VIII, 1884, p. 263.
<<

[28] CHARLES DEJOB: *De l’influence du Concile de Trente*. <<

[29] R. V. LAURENCE: *The Church and the Reformation*, en *Cambridge Mod. Hist.*, II, 1903, p. 685. <<

[30] EMILE MÂLE: *L’art religieux après le Concile de Trente*, 1932, p. 2. <<

[31] JULIUS SCHLOSSER: *Die Kunstliteratur*, p. 383. <<

[32] EUGÈNE MUENTZ: *Le Protestantisme et l’art*, en “Revue des Revues”, 1900, 1 de marzo, pp. 481 s. <<

[33] *Ibid*., p. 486. <<

[34] GUSTAVE GRUYER: *Les illustrations des écrits de Jérôme Savonarola publiés en Italie au XVe et XVIe siècle et les paroles du Savonarola sur l'art*, 1879; JOSEF SCHNITZER: *Savonarola*, 1924, II, pp. 809 ss. <<

[35] WERNER WEISBACH: *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, 1921; NIKOLAUS PEVSNER: *op. cit.* <<

[36] FRITZ COLDSCHMIDT: *Pontormo, Rosso u. Bronzino*, 1911, página 13. <<

[37] Según una carta del pintor Julio Clovio. Cf. H. KEHRER: *Kunstchronik*, vol. 34, 1923, p. 784. <<

[38] ERWIN PANOFSKY: *Idea*, 1924, p. 45. <<

[39] GIOV. PAOLO LOMAZZO: *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*, 1584; *Idea del tempio della pitt.*, 1590. <<

[40] FEDERICO ZUCCARI: *L'idea de' pittori, scultori e architetti*, 1607. <<

[41] E. PANOFSKY: *Idea*, p. 49. <<

[42] GIORDANO BRUNO: *Eroici furori*, I, *Opere italiane*, ed. Paolo de Lagarde, 1888, p. 625.
<<

[43] NIKOLAUS PEVSNER: *Academies of Art*, 1940, p. 13. <<

[44] *Ibid*., pp. 47 s. <<

[45] Cf. A. DRESDNER: *op. cit.*, p. 96. <<

[46] N. PEVSNER: *Academies of Art*, p. 66. <<

[47] J. SCHLOSSER: *Die Kunstliteratur*, p. 338; A. DRESDNER: *op. cit.*, p. 98. <<

[48] OSWALD SPENGLER: *Der Untergang des Abendlandes*, I, 1918, páginas 262 s. <<

[49] POMPONIUS GAURICUS: *De scultura*, 1504, cit. por PANOFSKY: *Perspektive*, p. 280. <<

[50] W. PINDER: *Zur Physiogn. des Manierismus*. <<

[51] Cf. E. VON BERCKEN-A. L. MAYER: *Tintoretto*, 1923, I, p. 7. <<

[52] L. PFANDL: *op. cit.*, p. 137. <<

[53] O. GRAUTOFF: *Spanien*, en PEVSNER-GRAUTOFF: *Barockmal. i. d. roman, Ländern*, del *Handb. d. Kunstwiss*., 1928, p. 223. <<

[54] GUSTAV GLÜCK: *Bruegel und der Ursprung seiner Kunst*, en *Aus drei Jahrhunderten europ. Mal.*, 1933, p. 154 <<

[55] *Ibid*., p. 163. <<

[56] Cf. CH. DE TOLNAI: *P. Bruegel l’Ancien*, 1935. p. 42. <<

[57] MAX DVORÁK y WILHELM PINDER han señalado el carácter manierista de las obras de Shakespeare y Cervantes, sin entrar por lo demás en su análisis. <<

[58] J. F. KELLY: *Cervantes and Shakespeare*, 1916, p. 20. <<

[59] MIGUEL DE UNAMUNO: *Vida de Don Quijote y Sancho*, 1914. <<

[60] W. P. KER: *Collected Essays*, 1925, II, p. 38. <<

[61] W. CUNNINGHAM: *The Growth of English Industry and Commerce in Modern Times: The Mercantile System*, 1921, p. 98. <<

[62] E. M. W. TILLYARD: *The Elizabethan World Picture*, 1943, página 12. <<

[63] T. A. JACKSON: *Marx and Shakespeare* en “International Literature”, 1936, núm. 2, p. 91. <<

[64] Cf. A. A. SMIRNOV: *Shakespeare. A Marxist Interpretation*, en *Critics Group Series*, 1937, pp. 59 s. <<

[65] SERGEI DINAMOV: *King Lear*, en “Intem. Lit.” 1935, núm. 6, página 61. <<

[66] Cf. WYNDHAM LEWIS: *The Lion and the Fox*, 1927, p. 237. <<

[67] MAX J. WOLFF: *Shakespeare*, 1908, II, pp. 56-58. <<

[68] Cf. JOHN PALMER: *Political Characters of Shakespeare*, 1945, página VIII. <<

[69] PHOEBE SHEAVYN: *The Literary Profession in the Elizabethan Age*, 1909, p. 160. <<

[70] DAVID DAICHES: *Literature and Society*, 1938, p. 90. <<

[71] J. R. GREEN: *A Short Hist. of the English People*, 1936, página 400. <<

[72] E. K. CHAMBERS: *The Elizabethan Stage*, 1923. <<

[73] C. J. SISSON: *The Theatres and Companies*, en *A Companion to Shakespeare Studies*, ed. por H. Granville-Barker y G. B. Harrison, 1944, p. 11. <<

[74] PH. SHEAVYN: *op. cit.*, pp. 10 s., 21 s., 29. <<

[75] ALFRED HARBAGE: *Shakespeare's Audience*, 1941, p. 136. <<

[76] J. DOVER WILSON: *The Essential Shakespeare*, 1943, p. 30. <<

[77] A. HARBAGE: *op. cit.*, p. 90. <<

[78] C. J. SISSON: *op. cit.*, p. 39. <<

[79] H. J. C. GRIERSON: *Cross Currents in English Lit. of the 17th Century*, 1929, p. 173; A. C. BRADLEY: *Shakespeare's Theatre and Audience*, 1909, p. 364. <<

[80] Cf. ROBERT BRIDGES: *On the Influence of the Audience*, en *The Works of Shakespeare*, Shakespeare Head Press, vol. X, 1907. <<

[81] L. L. SCHUECKINC: *Die Charakterprobleme bei Shakespeare*, 1932 3.ª ed., p. 13. <<

[82] Cf. ALLARDYCE NICOLL: *British Drama*. 1945, 3ª ed., p. 42. <<

[83] Cf. HENNIG BRINKMANN: *Anfänge des modernen Dramas in Deutschland*, 1933. p. 24. <<

[84] Cf. L. L. SCHÜCKING: *Die Charakterprobleme bei Shakespeare*, *passim*; E. E. STOLL: *Art and Artifice in Shakespeare*, 1934. <<

[85] OSKAR WALZEL: *Shakespeares dramatische Baukunst*, en “Jahrb. der Deutschen Shakespeare-Ges.’\ vol. 52, 1916; L. L. SCHÜCKINC: *The Baroque Character of the Elizabethan Hero*, en “The Annual Shakespeare Lectura”, 1938; WILHELM MICHELS: *Barockstil in Shakespeare und Calderón*, en “Revue Hispanique”, 1929, LXXV, pp. 370-458. <<

[1] Cf. FRANCESCO MILIZIA: *Dizionario delle belle arti del disegno*, 1797. <<

[2] BENEDETTO CROCE: *Storia della età barocca in Italia*, 1929, página 23. <<

[3] HEINRICH WÖLFFLIN: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1929, 7.ª ed., pp. 23 s. <<

[4] *Ibid*., p. 136. <<

[5] WILHELM DILTHEY: *Ges. Schriften*, II, 1914, p. 320. <<

[6] EMILE MÂLE: *op. cit.*, p. 6. <<

[7] ALBERT EHRHARD: *op. cit.*, p. 356. <<

[8] EBERHARD GOTHEIN: *Staat u. Gesellschaft des Zeitalters der Gegenreformation. Kultur der Gegenwart*, II. 5/1, 1908, p. 200. <<

[9] REINHOLD KOSER: *Staat und Gesellschaft zur Höhezeit des Absolutismus. Kultur der Gegenwart*, II, 5/1, 1908, p. 255. <<

[10] *Ibid*., p. 242. <<

[11] E. LAVISSE: *op. cit.*, VII, 1, 1905, p. 379. <<

[12] WALTER PLATZHOFF: *Das Zeitalter Ludwigs XIV*, en *Propyläen Weltgesch* VI, 1931, p. 8. <<

[13] F. FUNCK-BRENTANO: *La Cour du Roi Soleil*, 1937, pp. 142 s. <<

[14] Cf. para lo que sigue HENRY LEMONNIER: *L'art français au temps de Richelieu et Mazarin*, 1893, passim y especialmente página 28. <<

[15] *Ibid*., p. 38. <<

[16] *La Gloire de Val-de-Grâce,* V. 85 s. <<

[17] RENÉ BRAY: *La formation de la doctrine classique en France*. 1927, p. 285. <<

[18] E. LAVISSE: *op. cit.*, VII. 2, 1906, p. 82. <<

[19] Cf. HANS ROSE: *Spätbarock*, 1922, p. 11. <<

[20] Cf. HENRYK GROSSMAN: *Mechanistische Philosophie und Manufaktur*, en “Zeitschr. f. Sozialforsch.”, 1935, IV, 2 *pass*. y páginas 191 s. <<

[21] A. DRESDNER: *op. cit*., pp. 104 s. <<

[22] ANDRÉ FONTAINE: *Les doctrines d'art en France*, 1909, página 56. <<

[23] A. DRESDNER: *op. cit.*, pp. 121 ss. <<

[24] B. LAVISSE: *op. cit.*, VIII, 1, 1908, p. 422. <<

[25] JOSEF AYNARD: *La Bourgeoisie française*, 1934, p. 255. <<

[26] WERNER WEISBACH: *Französische Malerei des XVII. Jahrhun-derts im Rahmen von Kultur und Gesellschaft*, 1932, p. 140. <<

[27] H. LEMONNIER: *op. cit.*, p. 104; W. WEISBACH: *Franz. Mal.*, página 95. <<

[28] KARL VOSSLER: *Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentw.*, 1921, p. 366. <<

[29] BÉDIER-HAZARD: *Hist. de la litt. franç.*, I, 1923, p. 232. <<

[30] VIKTOR KLEMPERER: *Zur französischen Klassik*, en *Oskar-Walzel-Festschrift*, 1924, p. 129. <<

[31] ROGER PICARD: *Les Salons littéraires et la société franç.*, 1943, p. 32. <<

[32] HENRI PIRENNE: *Histoire de Belgique*, IV, 1911, pp. 347 s. <<

[33] P. J. BLOCK: *Gesch. der Niederlande*, IV, 1910, p. 7, <<

[34] Véase para lo que sigue J. HUIZINCA: H*olländische Kultur des XVII Jahrhunderts*., 1933, pp. 11/14; G. J. RENIER: *The Dutch Nation*, 1941, pp. 11 ss. <<

[35] G. J. RENIER: *op. cit.*, p. 32. <<

[36] Cf. FRANZ MEHRINC: *Zut Literaturgesch. von Calderón bis Heine*, 1929, p. 111. <<

[37] J. HUIZINGA: *Holl. Kultur*, p. 13. <<

[38] KURT KASER: *Gesch. Europas im Zeitalter des Absolutismus*, en *Weltgesch*. de L. M. Hartmann, VI, 2, 1923, pp. 59 y 61. <<

[39] FR. VON BEZOLD: *Staat u. Ges. d. Ref.*, p. 92. <<

[40] J. HUIZINCA: *Holl. Kultur.*, pp. 28 s. <<

[41] SCHMIDT-DEGENER: *Rembrandt u. der holl. Barock*, en “Stud. der Bibl. Warburg”, 1928, IX, pp. 35 s. <<

[42] ALOIS RIEGL: *Das holländische Gruppenporträty* en “Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. Allerhöchsten Kaiserhauses”, 1902, vol. 23, página 234. <<

[43] JOHN EVELYN: *Memoirs*, 1818, p. 13. <<

[44] W. MARTIN: *The Life of a Dutch Artist*, VI, *How the painter sold his work*. “The Burlington Magazine”, 1907, XI, p. 369. <<

[45] HANNS FLÖRKE: *Studien zur niederl. Kunst- u. Kulturgesch.*, 1905, p. 154. <<

[46] N. PEVSNER: *Academies*, p. 135. <<

[47] W. VON BODE: *Die Meister der holl. u. fläm. Malerschulen*, 1919, pp. 80 y 174. <<

[48] H. FLÖRKE: *op. cit.*, pp. 74 s. <<

[49] *Ibid*., pp. 92-94. <<

[50] Véase para lo que sigue *ibid*., pp. 89 s. <<

[51] *Ibid*., p. 120. <<

[52] N. S. TRIVAS: *Frans Hals*, 1941, p. 7. <<

[53] W. MARTIN: *loc. cit.*, p. 369. <<

[54] ADOLF ROSENBERC: *Adrian und Isaak Ostade*, 1900, p. 100. <<

[55] H. FLÖRKE: *op. cit.*, p. 180. <<

[56] *Ibid*., p. 54. <<

[57] G. D'AVENEL: *Les revenus d'un intellectuel de 1200 à 1913*, 1922, p. 231. <<

[58] *Ibid*., p. 237. <<

[59] *Ibid*., pp. 293, 300 y 341. <<

[60] PAUL DREY: *Die wirtsch. Grundlagen der Malkunst*, 1900, página 50. <<

[61] A. DRESDNER: *op. cit.*, p. 309. <<

[62] RUD. OLDENBURG: *P. P. Rubens*, 1922, p. 116. <<

[63] *Ibid*., p. 118. <<

[64] ALOIS RIEGL: *op. cit.*, p. 277. <<

[65] CARL NEUMANN: *Rembrandt*, 1902, p. 406. <<

[66] MAX J. FRIEDLAENDER: *Die niederl. Mal. des XVII. Jahrh.*, 1923, p. 32. <<

[67] WILLI DROST: *Barockmalerei in den german. Ländern,* en *Handb. d. Kunstwiss*., 1926, p. 171. <<

[68] F. SCHMIDT-DEGENER: *op. cit.*, p. 27. <<

[1] PAUL HAZARD: *La Crise de la conscience européenne*. 1935, I, págs. I-V. <<

[2] Cf. BÉDIER-HAZARD: *Hist. de la litt. franç*. II, 1924, págs. 31-32. <<

[3] GERMAIN MARTIN: *La grande industrie en France sous le règne de Louis XV*, 1900, pág. 15. <<

[4] F. FUNCK-BRENTANO: *L’Ancien régime*, 1926, págs. 299-300. <<

[5] ALEXIS DE TOCQUEVILLE: *L'Ancien régime et la Règolution*. 1859, 4.ª ed., pág. 171. <<

[6] HENRI SÉE: *La France écon. et soc. au XVIII^{e} siècle*, 1933, pág. 83. <<

[7] ALBERT MATHIEZ: *La Révolution franç*. I, 1922, pág. 8, <<

[8] KARL KAUTSKY: *Die Klassengegensätze im Zeitalter der Franz. Revol*., 1923, pág. 14. <<

[9] FRANZ SCHNABEL: *Das XVIII. Jahrh. in Europa*, en «Das Zeiltalter des Absolutismus», *Propyläen Weltgesch*., VI, 1931, pág. 277. <<

[10] JOSEPH AYNARD: *La Bourgeoisie française*. 1934, pág. 462. <<

[11] F. STROWSKI: *La Sagesse française*. 1913, pág. 20. <<

[12] J. AYNARD: *op. cit.*, pág. 350. <<

[13] *Ibid*., pág. 422. <<

[14] ANDRÉ FONTAINE: *Les Doctrines d’art en France*, 1909, pág. 170. <<

[15] PIERRE MARCEL: *La Peinture franç. au début du XVIIIe siècle*. 1906, págs. 25-26.
<<

[16] LOUIS RÉAU: *Histoire de la peinture franç. au XVIIIe siècle*. I, 1925, pág. X. <<

[17] LOUIS HOURRICQ: *La peinture franç au XVIIIe siècle*, 1939, pág. 15. <<

[18] WILHELM V. CHRISR: *Gesch. d. griech. Lit.*, en V. MÜLLER: *Handb. d. klass. Altertumswiss*. VII, 2-1, 1920, pág. 183. <<

[19] FRANCESCO MACRI-LEONE: *La bucolica latina nella lett. ital. del sec. XIV*, 1889, pág. 15; WALTER W. GREEG: *Pastoral Poetry and Pastoral Drama*. 1906, págs. 13-14. <<

[20] T. R. GLOVER: *Virgil*, 1942, 7.ª ed., págs. 3-4. <<

[21] M. SCHANZ-C. HOSIUS, *Gesch. d. röm. Lit.*, en V. MÜLLER: *Handb. d. klass. Altertumswiss.* II, 1935, pág. 285. <<

[22] W. W. GREG: *op. cit.*, pág. 66. <<

[23] J. HUIZINGA: *Herbst des Mittelalters*. 1928, pág. 185. (Ed. cast., *El otoño de la Edad Media*.) <<

[24] M. FAURIEL: *Hist. de la poésie prov*, 1846, II, págs. 91-92. <<

[25] MUSSIA EISENSTADT: *Watteau's Fêtes galantes*. 1930, pág. 98. <<

[26] G. LANSON: *Hist. de la litt. franç*. 1909, 11ª ed., págs. 373-374. <<

[27] Cf. ALBERT DRESDNER: *Von Giorgione zum Rokoko*, en «Preuss. Jahrb.», 1910, vol. 140; WERNER WEISBACH: *El in Arcadia ego*, en *Die Antique*, VI, 1930, pág. 140. <<

[28] BOILEAU: *L'Art poétique*. III, vs. 119 ss. <<

[29] PIERRE MARCEL: *op. cit,*. pág. 299. <<

[30] NIKOLAUS PEVSNÉR: *Academies of Art*. 1940, pág. 108. <<

[31] G. LANSON: *op. cit*,. pág. 374. <<

[32] Cf. PETIT DE JULLEVILLE: *Hist. de la litt. franç.*, IV, 1897, pág. 419. <<

[33] *Ibid*,. IV, pág. 459; V, pág. 550. <<

[34] ÉMILE FAGUET: *Dixhuitième siècle*, 1890, pág. 123. <<

[35] ARTHUR ELÖSSER: *Das bürgerliche Drama*, 1898, pág. 65. <<

[36] DIDEROT: *Oeuvres*. 1821, VIII, pág. 243. <<

[37] PAUL MANTOUX: *La Révolution industrielle au XVIIIe siècle*, 1906, pág. 78. <<

[38] *The English Revolution. 1640. Three Essays*, ed. por Christopher Hill, 1940, pág. 9. <<

[39] R. H. GRETTON: *The English Middle Class*. 1917, pág. 209. <<

[40] W. WARDE FOWLER: *Social Life at Rome in the Age of Cicero*, 1922, págs. 26 ss.; J. L. y B. Hammond, *The Village Labourer (1760-1832)*, 1920, págs. 306-307. <<

[41] A. DE TOCQUEVILLE: *op. cit.*, pág. 146; J. AYNARD: *op. cit.*, pág. 341. <<

[42] G. LEFEBVRE, G. GUYOT, PH. SAGNAC: *La Révolution franç.*, 1930, pág. 21. <<

[43] A. DE TOCQUEVILLE: *op. cit.*, págs. 174-175. <<

[44] HERBERT SCHÖFFLER: *Protestantismus und Literatur*. 1922, pág. 181. <<

[45] ALEXANDRE BELJAME: *Le Public et les hommes de lettres* en *Angleterre au XVIII*e *siècle*, 1881, pág. 122. <<

[46] H. SCHÖFFLER: *op. cit.*, págs. 187-188. <<

[47] *Ibid*, pág. 192. <<

[48] *Ibid*, pág. 59, 151 ss y *passim*. <<

[49] A. S. COLLINS: *The Profession of Letters*, 1928, pág. 38. <<

[50] G. M. TREVELYAN: *English Social History*. 1944, pág. 338. <<

[51] A. BELJAME: *op. cit.*, págs. 236, 350. <<

[52] LESLIE STEPHEN: *Engl. Lit. and Society in the 18th century*, 1940, pág. 42. <<

[53] A. BELJAME: *op. cit.*, págs. 229-232. <<

[54] *Ibid*., pág. 368. <<

[55] A. S. COLLINS: *Authorship in the Days of Johnson*, 1927, pág. 161. <<

[56] Nosotros, señores míos, debemos dar gracias al cielo por tener algo mejor en qué apoyarnos que nuestro cerebro. <<

[57] LEVIN L. SCHÜCKING: *The Sociology of Literary Taste*. 1944, pág. 14. <<

[58] A. S. COLLINS, *Authorship*, págs. 269-270. <<

[59] LESLIE STEPHEN: *op. cit*., pág. 148; GEORGE SAMPSON: *The Concise Cambridge History of Lit*., 1942, pág. 508. <<

[60] Cita de F. GAIFFE, *Le Drame en France au XVIIIe siècle*, 1910, pág. 80. <<

[61] L. L. SCHÜCKING: *op. cit.*, págs. 62 ss. <<

[62] J. L. y B. HAMMOND: *The Rise of Modern Industry*, 1944. 6.ª ed., pág. 39. <<

[63] J. L. y B. HAMMOND: *The Town Labourer* (1760-1832). 1925, págs. 37 ss. <<

[64] PAUL MANTOUX: *op. cit.*, págs 376, SS.; JOHN A. HOBSON: *The Evolution of Modern Capitalism*. 1930, pág. 62. <<

[65] WERNER SOMBART: *Der moderne Kapitalismus*. 11, 1, 1924, 6.ª ed.; cf. OTTO HINTZE: *Der mod. Kapitalismus als hist. Individuum*. en «Hist. Zschr.», 1929, vol. 139, pág. 478. <<

[66] Cf. LEWIS MUMFORD: *Technics and Civilisation*. 1934, págs. 362-363. (Ed. cast., *Técnica y civilización*) <<

[67] ARNOLD TOYNBEE: *Lectures on the Industrial Revolution of the 18th Century in England*. 1908, pág. 64. <<

[68] LEO BALET-E. GERHARD: *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst. Literatur und Musik im 18. Jahrb.*, 1936, págs. 116-117. <<

[69] DANIEL MORNET: *La Nouvelle Héloise de J. J Rousseau*. 1943, págs. 43-44. <<

[70] OSWALD SPENGLER: *Der Untergang des Abendlandes*. I, 1918, págs. 362-363. (Ed. cast.. *La decadencia de Occidente*.) <<

[71] GEOFFREY WEBB: *Architecture and Garden*, en *Johnson's England*, ed. por A. S. Turberville, 1933, pág. 118. <<

[72] W. L. PHELPS: *The Beginnings of the English Romantic Movement*. 1893, págs. 110-111.
<<

[73] Cf. JOSEPH TEXRE: *J. J. Rousseau and the Cosmopolitan Spirit in Literature*,. 1899, pág. 152. <<

[74] H. SCHÖFFLER: *op. cit.*, pág. 180. <<

[75] W. L. CROSS: *The Development of the English Novel*. 1899, pág. 38, H. Schöffler, o*p. cit*., pág. 168. <<

[76] Cf. Q. D. LEAVIS: *Fiction and the Reading Public*. 1932, pág. 138. <<

[77] W. L. CROSS: *op. cit.*, pág. 33. <<

[78] DIDEROT: *De la poésie dramatique. Oeuvres compl*. Ed. J. Assézat, 1875-1877, VII, pág. 371. <<

[79] Cf. IRVING BABBITT: *Rousseau and Rornanticism*. 1919, págs. 75 ss. <<

[80] Cf. JEAN LUC: *Diderot*, 1938, págs. 34-35. <<

[81] J. S. PETRI: *Anleitung zur prakt. Musik*, 1782, pág. 104. Cit. por HANS JOACHIM MOSER: *Gesch d. deutschen Musik*. II, 1, 1922, pág. 309. <<

[82] Sobre la unidad de tema y carácter en un movimiento, cf. HUGO RIEMANN: *Handb. d. Musikgesch.*, II, 3, págs. 132-133. <<

[83] Sobre la antítesis del «tipo secuencial» y del «tipo de canción», WILHELM FISCHER: *Zur Entuicklung des Wiener klass. Stils*, en *Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österr*., III, 1915, págs. 29 ss. Sobre la antítesis de la forma de fuga y la de sonata, cf. AUGUSR HAHN: *Van zu ei Welten der Musik*. 1920. <<

[84] H. J. MOSER: *op. cit*, págs. 314-315. <<

[85] L. BALET-E. GERHARD: *op. cit.*, pág. 403. <<

[86] H. J. MOSER: *op. cit.*, *pág*. 312. <<

[87] GEORGE LILLO: *The London Merchant or the History of George Barmwell*. 1731, IV/2. <<

[88] LESLIE STEPHEN: *op. cit*., pág. 66. <<

[89] MERCIER: *Du Théâtre ou nouvel essai sur l’art dramatique*, 1773. Citado por F. GAIFFE: *op. cit*., pág. 91. <<

[90] CLARA STOCKMEYER: *Soziale Probleme Im Drama des Sturmes und Dranges*, 1922, pág. 68. <<

[91] BEAUMARCHAIS: *Essai sur le genre dramatique sérieux*. 1767. <<

[92] ROUSSEAU: *La nouvelle Héloïse*. II, Lettre XVII. <<

[93] DIDEROT. *Entretien sur le Fils naturel. Oeuvres*. 1875-1877, VII. pág. 150. <<

[94] GEORG LUKÁCS: *Zur Soziólogie des mod. Dramas*, en «Archiv für Sozialwiss. u. Sozialpolitik», 1914, vol. 38, págs. 330 ss. <<

[95] ARTHUR ELÖSSER: *op. cit.*, 13; PAUL ERNSR: *Ein Credo*. 1912, págs. 102 ss. <<

[96] Cf. G. LUKÁCS: *op. cit.*, pág. 343. <<

[97] A. ELÖSSER: *op. cit.*, pág. 215. <<

[98] FRITZ BRÜGGEMANN: *Der Kampf um die bürgerliche Weltrund Lebensanschauung i. d. deutschen Lit. d. 18. Jabrhunderts*. «Deursche Vierteljahrsschr. für Literaturwiss. u. Geistesgesch.», III/l, 1925. <<

[99] KARL BIEDERMANN: *Deutschland im 18 Jahrh*. 1880, 2.ª ed., I, págs. 276 ss. <<

[100] WERNER SOMBART: *Der Bourgenis*. 1913, págs. 183-184. <<

[101] JACQUES BAINVILLE: *Histoire de deux peuples*, 1933, pág. 35. <<

[102] Cf. GEOFFREY BARRACLOUGH: *Factors in German History*. 1946, pág. 58. <<

[103] El conde Manreuffel en una carta al filósofo Wolf. Citado por K. BIEDERMANN: *op. cit.*, II, 1, pág. 140. <<

[104] *Ibid*., pág. 23. <<

[105] *Ibid*., pág. 134. <<

[106] W. H. BRUFORD: *Germany in the 18th Century*. 1935, págs. 310-311. <<

[107] WILHELM DILTHEY: *Lehen Schleirmachers*, I, 1870, págs. 183 ss. Cf. W. DILTHEY: *Das Erlebnis u. die Dichtung*, 1910, pág. 29. <<

[108] *Das Erlebnis u. die Dichlung*, 1910, pág. 30. <<

[109] JOHANN GOLDFRIEDRICH: *Gesch. des deutschen Buchhandels*. 1908-1909, III, págs. 118 ss. <<

[110] Cf. GEORG LUKÁCS: *Fortschritt u. Reaktion i. d. deutschen Lit.*, en «Internationale Literatur», 1945, XV, 8/9, pág. 89. <<

[111] FRANZ MEHRING: *Die Lessing-Legende*. 1893, pág. 371. <<

[112] Cf. KARL MANNHEIM: *Das konservative Denken*, en «Archiv. für Sozialwiss. u. Sozialpolit.», 1927, vol. 57, pág. 91. <<

[113] A. DE TOCQUEVILLE: *op. cit.*, págs. 247-248. Cf. K. MANNHEIM: *loc. cit.* <<

[114] CHRISTRIAN FRIEDR: *Weiser, Shaftesbury u. das deutsche Geistesleben*. 1916, págs. IX,
<<

[115] CF. RUDOLF UNGER: *Hamam u. die Aufklärung*, 1925, 2.ª ed., I, págs. 327-328. <<

[116] Cf. B. STHWEICZER: *Der bildende Künstler u. der Befrift des Künstlerischen in der Antike*. 1925, pág. 130; ALFRED STANGE: *Die Bedeutung des subjektivistischen Individualismus für die europäische Kunst von 1750-1850*, en «Deutsche Vierteljahrssohr. f. Literaturwiss, u. Geistesgesch.», IX l, pág. 94. <<

[117] L. BALER-E. GERHARD: *op. cit.*, pág. 228. <<

[118] Hamann, *Leben und Schriften von C. H. Gildenmeister*. 1857-1873. V, pág. 228. <<

[119] K. MANNHEIM: *loc. cit.*, pág. 470. <<

[120] FRIEDRICH MEUSEL: *Edmund Burke u. d. franz. Revolution*. 1913, págs. 127-128. <<

[121] HANS WEIL: *Die Entstehung des deutscben Bildungsprinzips*, 1930, pág. 75. <<

[122] JULIUS PETERSEN: *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik*. 1926, pág. 59. <<

[123] H. A. KORFF: *Die erste Generation der Goethezeit*, en «Zeitschr. f. Deutschkunde», 1928, vol. 42, pág. 641. <<

[124] VIKCOR HEHN: *Gedanken über Goethe*, 1887, pág. 65. <<

[125] *Ibid.*, pág. 74. <<

[126] *Ibid*., pág. 89. <<

[127] HEINE: *Die romantische Schule*. I, 1833. <<

[128] THOMAS MANN: *Goethe als Repràsentant des Bürgertums*, 1932, pág. 46. <<

[129] Cf. ALFRED NOLLAU: *Das literarische Publikum des jungen Goethe,* 1935, pág. 4. <<

[130] GEORG KEFERSTEIN: *Bürgertum und Bürgerlichkeit bei Goethe*. 1933, págs. 90-91. <<

[131] Cf. G. KEFERSTEIN: *op. cit.*, págs. 174-175. <<

[132] Cf. H. A. KORFF: *Geist der Goesthezeit*, II, 1930, pág. 353; LUDWIG W. KAHN: *Social Ideals in German Lit. (1770-1830)*, 1938, págs. 32-34. <<

[133] Cf. FRITZ STRICH: *Goethe und die Weltliteratur*, 1946, pág. 44. <<

[134] Por ejemplo, WILHELM HAUSENSTEIN: *Der nackte Mensch*, 1913, pág. 151, y F. ANTAL: *Reflections on Classicism and Romanticism*, en «Burlington Magazine», 1935, vol. 66, pág. 161. <<

[135] POPE: *Essay on Man*. I, vs. 233 ss. <<

[136] HEINRICH WÖLFFLIN: *Kunstgeschichliche Grundbegriffe*. 1927, 7.ª ed., pág. 252; HANS ROSE: *Spätbarock*, 1922, pág. 13. <<

[137] Cf. WÖLFFLIN: *op. cit.*, pág. 35. <<

[138] CARL JUSTI: *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 1923, 3.ª ed., III, pág. 272. <<

[139] MAURICE DREYFOUS: *Les Arts et les artistes pendant la période révolutionnaire*, 1906, pág. 152. <<

[140] ALBERT DRESDNER: *Die Entstehung der Kunstkritik*, 1915, págs. 229-230. <<

[141] WALTER FRIEDLAENDER: *Hauptströmungen der franz. Malerei von David bis Cézanne*, I, 1930, pág. 8. <<

[142] FRANÇOIS BENOIT: *L'Art français sous la Révolution et l'Empire*, 1897, pág. 3. <<

[143] *Ibid*., págs. 4-5. <<

[144] JULES DAVID: *Le Peintre David*, 1880, pág. 117. <<

[145] EDMOND y JULES CONCOURT, *Hist. de la société française pendant la Révolution*, 1880, pág. 346. <<

[146] LOUIS MADELIN: *La Révolution*, 1911, págs. 490 ss. <<

[147] GEORGE PLEJÁNOV: *Art and Society*. 1937, pág. 20; (ed, cast., *Arte y sociedad*): LOUIS HOURTICQ: *La Peinture française au XVIIIe siècle*, 1939, págs. 145 ss.; ALBERT THIBAUDET: *Hist. de la litt. franç. de 1789 à nos jours*. 1936, pág 5. <<

[148] JULES DAVID: *op. cit.*, pág. 57. <<

[149] KARL MARX: *Der 18. Brumaire des Louis Napoléon*, 1852. (Ed. cast., *El 18 Brumario*.)
<<

[150] LOUIS HAUTECOEUR: *Les origines du Romantisme*, en *Le romantisme et l’art*, 1928, pág. 18. <<

[151] LÉON ROSENTHAL: *La peinture romantique*, 1903, págs. 25 ss. <<

[152] FRANÇOIS BENOÎT: *op. cit.*, pág. 171. <<

[153] LOUIS MADELIN: *La Contre-Révolution sous la Révolution*, 1935, pág. 329. <<

[154] *Ibid*., págs. 162, 175. <<

[155] JULES RENOUVIER: *Hist. de l’art pendant la Révolution*. 1863, pág, 31. <<

[156] JOSEPH AYNARD: *La Bourgeoisie française*, 1934, pág. 396. <<

[157] Cf. ETIENNE FAJON: *The working class in the Revolution of 1789*, en *Essays on the French Revolution*, ed. por T. A. Jackson, 1945, pág. 121. <<

[158] PETIT DE JULLEVILLE: *Hist. de la langue et de la litt. franç,*, VII, 1899, pág. 110. <<

[159] HENRI PEYRE: *Le classicisme français*, 1942, pág. 37. (Ed. cast., *El clasicismo francés*.) <<

[160] A. DRESDNER: *op. cit.*, pág. 128. <<

[161] *Ibid*., págs. 128 ss. <<

[162] ANDRÉ FONTAINE: *Les doctrines d'art en France*, 1909, pág. 186; F. BENOÎT: *op. cit.*, pág. 133. <<

[163] A. DRESDNER: *op. cit*., pág. 180. <<

[164] *Ibid*., pág. 150. <<

[165] JOSEPH BILLIET: *The French Revolution and the Fine Arts*, en *Essays on the French Revolution*, ed. por T. A. Jackson, 1945, pág. 203. <<

[166] F. BENOÎT: *op. cit.*, pág. 180. <<

[167] M. DREYFOUS: *op. cit.*, pág. 155. <<

[168] F. BENOÎT, *op. cit.*, pág. 132. <<

[169] *Ibid*., 134. <<

[170] Cit. por F. L. LUCAS: *The Decline and Fall of the Romantic Ideal*. 1937, pág. 36. <<

[171] Cf. para el concepto de la «conciencia de hacer época», KARL JASPERS: *Die geistige Situation der Zeit*. 1932, 3ª ed., págs. 7 ss. <<

[172] G. LANSON: *op. cit.*, pág. 943. <<

[173] MARCEL PROUST: *Pastisches et mélanges*, 1919, pág. 267. <<

[174] JOSEPH AYNARD: *Comment définir le romantisme?*, en «Rev. de Lite. Comparée», 1925, V, pág. 653. <<

[175] F. BENOÎT, *op. cit.*, págs. 62 sig. <<

[176] Cf. ALBERT PÖTZSCH: *Studien zur frühromantischen Politik u. Geschichtsauffassung*, 1907, págs. 62 sig. <<

[177] ORTEGA Y GASSET, JOSÉ: *History as a System, en Philosophy and History. Essays* presented to Ernst Cassirer. ed. por R. Klibansky y J. H. Paron, 1936, pág. 313 (*Obras Completas*. 2.ª ed., VI, pág. 41). <<

[178] EMIL LASK: *Fichtes Idealismus und die Geschichte*. 1902, págs. 56 ss., 83 ss.; cf. ERICH ROTHACKER: *Einleitung in die Geschichtswissenschaften*. 1920, págs. 116-118. <<

[179] ARNOLD RUGE: *Die wahre Romantik*, en *Ges. Schriften*, III, pág. 134, cit. por CARL SCHMITT: *Politische Romantik*. 1925, 2.ª ed., pág. 35. <<

[180] KONRAD LANGE: *Das Wesen der Kunst*, 1901. <<

[181] COLERIDGE: *Biographia literaria*, XIV. <<

[182] Cf. ALBERT SALOMON: *Bürgerlicher und kapitalistischer Geist*, en *Die Gesellschaft*. 1927, IV, pág. 552. <<

[183] LOUIS MAIGRON: *Le romantisme et les moeurs*, 1910, pág. V. <<

[184] Cit. por RICARDA HUCH: *Ausbreitung und Verfall der Romantik*. 1908, 2.ª ed., pág 349.
<<

[185] ERWIN KIRCHNER: *Die Philosophie der Romantik*. 1906, págs. 42 ss. <<

[186] Diderot, *Paradoxe sur le comédien*. (Ed. cast., *Paradoja del comediante*.) <<

[187] C. SCHMITT: *op. cit.*, págs. 24 ss., 120 ss., 148 ss. <<

[188] A. POETZSCH: *op. cit.*, pág. 17. <<

[189] FRITZ STRICH: *Die Romantik als europäische Bewegung*, en *Wölfflin-Festschrift*. 1924, pág. 54. <<

[190] GEORG BRANDES: *Hauptströmungen der Lit. des. 19.Jahrh.*, 1924, I, págs. 13 ss. <<

[191] Cf. ERNST TROELTSCH: *Die Restaurationsepoche am Anfang des 19. Jahrhunderts*, en *Vorträge der Baltischen Lit. Ges.*, 1913, pág. 49. <<

[192] CHARLES-MARC DES GRANGES: *La presse litt. sous la Resturation*, 1907, pág. 44. <<

[193] A. THIBAUDET: *op. cit.*, pág. 107. <<

[194] PIERRE MOREAU: *Le classicisme des romantiques*, 1932, pág. 132. <<

[195] HENRY A. BEERS: *A History of English Romanticism in the 19th Century*, 1902, pág. 173. <<

[196] A. THIBAUDET: *op. cit.*, pág. 121. <<

[197] G. BRANDES: *op. cit.*, III, pág. 9. <<

[198] *Ibid*., pág. 225. <<

[199] *Ibid*., II, pág. 224. <<

[200] Grimrod de la Reynière en *Le Censeur dramatique*, I, 1797. <<

[201] MAURICE ALBERT: *Les Théâtres des Boulevards (1789-1848)*. 1902. <<

[202] Ch.-M. Des Granges, *La Comédie et les moeurs sous la Restauration et la Monarchie deJuillet*. 1904, págs. 35-41, 43-46, 53 sig. <<

[203] W, J. HARROG: *Guilbert de Pixerécourt*, 1913, págs. 52-54. <<

[204] PAUL GINISTY: *Le mélodram*. 1910, pág. 14. <<

[205] ALEXANDER LACEY: *Pixerécourt and the French Romantic Drama*, 1928, págs. 22 ss.
<<

[206] ÉMILE FAGUET: *Propos de théâtre*. II, 1905, págs. 299 ss. <<

[207] W. J. HARTOG: *op. cit.*, pág. 51. <<

[208] *Ibid*. <<

[209] PIXERÉCOURT: *Dernieres réflexions sur le mélodrame*, 1843, cit. por HARTOG: *op. cit*., págs. 231 ss. <<

[210] FAGUET: *op. cit.*, pág. 318. <<

[211] ALFRED COBBAN: *Edmund Burke and the Revolt against the 18th Century*. 1929, págs. 208 sig., 215. <<

[212] C. DAY LEWIS: *The Poetic Image*. 1947, pág. 54. <<

[213] H. N. BRAILSFORD: *Shelley. Godwin and their Circle*. 1913, pág. 226. <<

[214] FRANCIS THOMPSON: *Shelley*. 1909, pág. 41. <<

[215] Cf. FRITZ STRICH: *Die Romantik als europ. Bewegung*, pag. 54. <<

[216] H. Y. C. GRIERSON: *The Background of English Literature*. 1925, págs. 167 ss. <<

[217] JULIUS BAB: *Fortinbras uder der Kampf des 19. Jahrhunderts mit dem Geist der Romantik*. 1914, pág. 38. <<

[218] W. P. KER: *Collected Essays*. 1925, I, pág. 164. <<

[219] HENRY A. BEERS: *op. cit.*, pág. 2. <<

[220] J. M. S. TOMPKINS: *The popular Novel in England (1770-1800)*. 1932, págs. 3 ss. <<

[221] LOUIS MAIGRON: *Le Roman historique à l’époque du romantisme*. 1898, pág. 90. <<

[222] GEORG LUKÁCS: *Walter Scott and the Historical Novel*, en «The Internacional Literature», 1938, pág. 80. <<

[223] W. SCOTT: *Ivanhoe*, cap. XLI. <<

[224] LÉON ROSENTHAL: *La peinture romantique*, 1903, págs. 205 ss. <<

[225] «Le premier mérite d’un tableau est d’étre une fête pour l’oeil.» <<

[226] DELACROIX: *Journal*. Especialmente la nota de 26 de abril de 1824. <<

[227] *Ibid*., 14 de febr. 1850. <<

[228] L. ROSENTHAL: *op. cit.*, págs. 202 ss. <<

[229] PAUL JAMOC: *Delacroix*, en *Le romantisme en l’art*, 1928, pág. 116. <<

[230] *Ibid*., pág. 120. <<

[231] *Ibid*., págs. 100 ss. <<

[232] ANDRÉ JOUBIN: *Journal de Delacroix*, 1932, I, págs. 284 sig. <<

[233] ALFRED EINSTEIN: *Music in the Romantic Era*, 1947, pág. 39. <<

[234] DELACROIX: *Journal*, *passim* y espec. nota de 30 de enero de 1855. <<

[1] HENRI GUILLEMIN: *Le Jocelyn de Lamartine*. 1936, pág. 59. <<

[2] Cf. para lo que sigue JEAN-PAUL SARTRE: *Qu'est-ce que la littérature?*, en «Les Temps Modernes», 1947, II, págs. 971 ss. (Ed. cast., *¿Qué es literatura?*) También en *Situations*. II, 1948; (ed. cast., *Situaciones*). <<

[3] *Ibid*., pág, 976. <<

[4] *Ibid*., pág. 981. <<

[5] S. CHARLÉTY: *La Monarchie de Juillet*, en E. LAVISSE: *Histoire de France Contemporaine*. V. 1921, págs. 178 sig. <<

[6] WERNER SOMBART: *Der moderne Kapitalismus*. III, 1, pág. 35-38, 82, 657-661. <<

[7] WERNER SOMBART: *Der Bourgeois*. 1913, pág. 220. <<

[8] Cf. LOUIS BLANC: *Histoire de dix ans*, III, 1843, págs. 90-92; W. SOMBART: *Die deutsche Volkswirtschaft des 19. Jahrhunderts*. 7.ª ed., 1927, págs. 399 ss. <<

[9] EMIL LEDERER: *Zum sozialpsychologischen Habitus der Gegenwart*, en «Archiv für Sozialwiss. u. Sozialpol.», 1918, vol. 46, págs. 122 ss. <<

[10] Paul Louis, *Histoire du socialisme en France de la Révolution à nos jours*. 1936, 3.ª ed., págs. 64 y 97; J. Lucas-Dubreton, *La Restauration et la Monarchie du Juillet*. 1937, págs. 160 ss. <<

[11] P. LOUIS, *op. cit.*, págs. 106 ss. <<

[12] FRIEDRICH ENGELS: *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft*, 4.ª ed., 1891, pág. 24. <<

[13] ROBERT MICHELS: *Psychologie der antikapitalistischen Massenbewegungen,* en *Grundriss der Sozialökonomie*, IX, 1, 1926, págs. 244-246, 270. <<

[14] W. SOMBART: *Die deutsche Volkswirtschaft*, pág. 471. <<

[15] SAINTE-BEUVE: *De la Littérature industrielle*, en «Revue des Deux Mondes», 1839. También en *Portraits contemporains*. 1847. <<

[16] *Jules Champfleury*: *Souvenirs et portraits*. 1872, pág. 77. <<

[17] EUGÉNE GILBERT: *Le roman en France pendant le XIX^e siècle*. 1909, pág. 209. <<

[18] NORA ATKINSON: *Eugène Sue et le roman-feuilleton*, 1929, pág. 211; ALFRED NETTEMENT: *Études critiques sur le feuilleton-roman*, 1845, I, pág. 16. <<

[19] Cf. MAURICE BARDÈCHE: *Stendhal romancier*, 1947. <<

[20] ANDRÉ DE BRETON: *Le roman français au XIXe siècle*. I, 1901, págs. 6 ss., 73; M. BARDÈCHE: *Balzac romancier*, 1947, págs. 2-8, 12 ss. <<

[21] CH.-M. DES GRANGES: *La presse littéraire sous la Restauration*, 1907, pág. 22. <<

[22] H. J. HUNT: *Le socialisme et le romantisme en France*, 1935, págs. 195, 340. <<

[23] *Ibid*., págs. 203 ss.; ALBERT CASSAGNE: *La Théorie de l'art pour l'art en France*, 1906, págs. 61-71. <<

[24] Cf. EDMOND ESTÈVE: *Byron et le romantisme français*, 1907, pág. 228. <<

[25] Cf. PIERRE MOREAU: *Le classicisme des romantiques*, 1932, págs. 242 ss. <<

[26] Artículo de Charles Rémusats de 12 de marzo de 1825, cit. por A. CASSAGNE: *op. cit.*, pág. 37. <<

[27] A. CASSAGNE: *ibid*. <<

[28] J. ORTEGA Y GASSET: *La deshumanización del arte*. 1925, pág. 19 <<

[29] H. J. HUNT: *op. cit.*, págs. 157 ss. <<

[30] *Ibid*., pág, 174. <<

[31] GEORG LUCKÁCS: *Goethe und seine Zeit*, 1947, págs. 39 ss. <<

[32] M. BARDÈCHE: *Balzac romancier*, págs. 3, 7. <<

[33] Cit. por JULES MARSAN: *Stendhal*, 1932, pág. 141. <<

[34] M. BARDÈCHE: *Stendhal romancier*, pág. 424. <<

[35] ALBERT THIBAUDET: *Sthendhal*. 1931; Henri Marrineau, *L'Oeuvre de Stendhal*, 1945, pág. 198. <<

[36] Cf. JEAN MÉLIA: *Stendhal et Taine*, en «La Nouvelle Revue», 1910, pág. 392. <<

[37] PIERRE MARTINO: *Stendhal*. 1934, pág. 302. <<

[38] H. MARTINEAU: *op. cit.*, pág. 470. <<

[39] ÉMILE FAGUET: *Politiques et moralistes*, III, 1900, pág. 8. <<

[40] M. BARDÈCHE: *Stendhal romancier*, pág. 47. <<

[41] SAINTE-BEUVE: *Port-Royal*, 1888, 5.ª ed., VI, págs. 266 ss. <<

[42] ÉMILE ZOLA, *Les romanciers naturalistes*, 1881, 2.ª ed., pág. 124. <<

[43] Cf. PAUL BOURGET: *Essais de psychologie contemporaine*, 1885, pág. 282. <<

[44] ANDRÉ DE BRETON: *Balzac*, 1905, págs. 70-73. <<

[45] M. BARDÈCHE: *Balzac romancier*, pág. 285. <<

[46] BERNARD GUYON: *La pensée polituqe et sociale de Balzac*. 1947, pág. 432. <<

[47] V. GRIB: *Balzac*, en «Critics Groups Series», núm. 5, 1937, pág. 76. <<

[48] MARIE BOR: *Balzac contre Balzac*, 1933, pág. 38. <<

[49] E. BUTTKE: *Balzac als Dichter des modernen Kapitalismus*. 1932, pág. 28. <<

[50] BALZAC: *Correspondance*, 1876,1, pág. 433. <<

[51] ERNEST SEILLIÈRE: *Balzac et la morale romantique*, 1922, pág. 61. <<

[52] ANDRÉ BELLESSORT: *Balzac et son oeuvre*. 1924, pág. 175. <<

[53] KARL MARX-FRIEDRICH ENGELS, *Über Kunst und Literatur*, ed, por I. K. Luppol, 1937, págs. 53 ss. También en «International Literature», julio de 1933, núm. 3, pág. 114. <<

[54] MARCEL PROUST: *La prisonnière*, I. (Ed. cast., *La prisionera*.) <<

[55] E. PRESTON: *Recherches sur la technique de Balzac*. 1926, págs. 5, 222. <<

[56] THOMAS MANN: *Die Forderung des Tages*, 1930, págs. 273 ss. <<

[57] HUGO VON HOFMANNSTHAL: *Unterhaltungen über literarische Gegenstände*, 1904, pág. 40. <<

[58] A. CERFBERR-J. CHRISTOPHE: *Répertoire de la Comédie Humaine*, 1887. <<

[59] TAINE: *Nouveaux essais de critique et d’histoire*. 1865, págs. 104-113. <<

[60] Cf. el discurso de Tocqueville en la Asamblea Nacional, cit. por Paul Louis, *Histoire du socialisme en France*, 3.ª ed., 1936, pág. 191. <<

[61] *Ibid*., págs. 200 ss. <<

[62] *Ibid*., pág. 197. <<

[63] PIERRE MARTIRIO: *Le roman réaliste sous le Second Empire*, 1913, pág. 85. <<

[64] A. THIBAUDET: *Hist. de la litt. française de 1789 à nos jours*. 1936, pág. 361. <<

[65] EMILE BOUVIER: *La bataille réaliste*. 1913, pág. 237. <<

[66] JULES COULIN: *Die sozialistische Weltanschauung i. d. franz. Mal.*, 1909, pág. 61. <<

[67] Émile Zola: *La République et la litt.*, 1879. <<

[68] OLIVER LARKIN: *Courbet and his Contemporaries*, en *Science and Society*, 1939, III, 1, pág. 44. <<

[69] É. BOUVIER: *op. cit.*, pág. 248. <<

[70] Cf. LÉON ROSENTHAL: *La Peinture romantique*. 1903, págs. 267 SS.; HENRI FOCILLON: *La peinture aux XIX^e et XX^e siècles*, 1928, págs. 74-101. <<

[71] H. J. HUNT: *Le socialisme et le romantisme en France*. 1935, págs. 342-344. <<

[72] Cf. entre otras una carta a Victor Hugo de 15 de julio de 1853. Flaubert, *Correspondance*, ed. por Conrad. 1910, III, pág. 6. <<

[73] *Ibid*., II, págs. 116 ss. y 366. <<

[74] *Ibid*., III, págs. 120, 390. <<

[75] E. y J. DE GONCOURT, *Journal*, 29 de enero de 1863. Ed. de Flammarion-Fasquelle, II, pág. 67. (Ed. cast., Diario.) <<

[76] FLAUBERT, *Corresp*., III, págs. 485, 490 y 508; *L'éducation sentimentale*. II, 3; ERNEST SEILLIÈRE, *Le romantisme des réalistes. Gustave Flaubert*. 1914, pág. 257; EUGEN HAAS, *Flaubert und die Politik*. 1931, pág. 30. <<

[77] Carta a Mlle. Leroyet de Chantepie de 18 de mayo de 1857, *Correspondance*. III, pág. 119. <<

[78] EUGÈNE GILBERT: *Le roman en France pendant le XIXe siècle*, 1909, pág. 157. <<

[79] *Correspondance*. III, págs. 157, 448, etc. <<

[80] «Le Moniteur», 4 de mayo de 1857; *Causeries de lundi*, XIII. <<

[81] ÉMILE ZOLA: *Les romanciers naturalistes*. 1881, 2.ª ed., págs. 126-129. <<

[82] *Corresp*., II, pág. 182; III, pág. 113. <<

[83] *Ibid*., II, pág. 112. <<

[84] ALBERT THIBAUDET: *Gustave Flaubert*. 1922, pág. 12. <<

[85] *Corresp*., II, pág. 155. <<

[86] GEORG LUKÁCS: *Die Seele und die Formen (Theodor Stonn oder die Bürgerlichkeit und l’art pour l’art)*, 1911; THOMAS MANN: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, 1918, págs. 69 ss. <<

[87] GEORG KEFERSTEIN: *Bürgertum und Bürgerlichkeit bei Goethe*, 1933, págs. 126-223. <<

[88] *Corresp*., I, pág. 238, sept. 1851. <<

[89] *Ibid*., IV, pág. 244, die. 1875. <<

[90] *Ibid*., III, pág. 119. <<

[91] ÉMILE FAGUET: *Flaubert*, 1913, pág. 145. <<

[92] *Corresp*., II, pág. 237. <<

[93] *Ibid*, III, pág. 190. <<

[94] *Ibid*, III, pág. 446. <<

[95] *Ibid*., II, pág. 70. <<

[96] *Ibid*., II, pág. 137. <<

[97] *Ibid*., III, pág. 440. <<

[98] *Ibid*., II, págs. 133, 140 ss., 336. <<

[99] JULES DE GAULTIER: *Le Bovarysme*, 1902. <<

[100] ÉDOUARD MAYNIAL: *Flaubert*. 1943, págs. 111 ss. <<

[101] PAUL BOURGET: *Essais de psychologie contemporaine*, 1885, pág. 144. <<

[102] *Corresp*., I, pág. 289. <<

[103] GEORG LUKÁCS: *Die Theorie des Romans*. 1920, pág. 131. <<

[104] ÉMILE ZOLA: *Le roman experimental*, 1880, 2ª ed., págs. 24 y 28. <<

[105] CHARLES BRUN: *Le roman social en France au XlX^{e} siècle*, 1910, pág. 158. <<

[106] ANDRÉ BELLESSORT: *La Société française sous le Second Empire*, en «La Revue Hebdomadaire», 1932, 12, págs. 290, 292. <<

[107] FRANCISQUE SARCEY: *Quarante ans de théâtre*, I, 1900, págs. 120, 122. <<

[108] *Ibid*., págs. 209-212. <<

[109] J-J. WEISS: *Le théâtre et les moeurs*, 1889, págs. 121 ss. Cf. RENAN: Prólogo a *Drames philosophiques*, 1888. <<

[110] A. THIBAUDET: *op. cit.*, págs. 295 ss. <<

[111] SARCEY: *op. cit.*, V, pág. 94. <<

[112] *Ibid*,, pág. 286. <<

[113] JULES LEMAÎTRE: *Impressions de théâtre*, I, 1888, pág. 217. <<

[114] SARCEY: *op. cit.*, VI, 1901, pág. 180. <<

[115] S. KRACAUER: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*. 1937, pág. 349. <<

[116] *Ibid*., pág. 270. <<

[117] Cf. FLEURY-SONOLET: *La société du Second Empire*. III, 1913, pág. 387. <<

[118] PAUL BEKKER: Wandlungen der Oper, 1934, p. 86. <<

[119] LIONEL DE LA LAURENCIE: *Le goût musical en France*, 1905, página 292, WILLIAM L. CROSTEN: *French Grand Opera*, 1948, página 106. <<

[120] ALFRED KINSTEIN: *Music in the Romantic Era*, 1974, P. 231. <<

[121] FRIEDR. NIETZSCHE: *Der Fall Wagner*, 1888; *Nietzsche contra Wagner*, 1888. <<

[122] Cf. THOMAS MANN: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, 1918, pág. 75; *Leiden und Grösse der Meister*, 1935, págs. 145 ss. <<

[123] A. PAUL OPPÉ: *Art. en Early Victorian England*, ed. por G. M. Young, 1934, II, pág. 154. <<

[124] RUSKIN: *The stones of Venice*, III, *Works*, 1904, XI, pág. 201. (Ed. cast., *Las piedras de Venecia*.) <<

[125] H. W. SINGER: *Der Präraffaelismus in England*, 1912, pág. 51. <<

[126] Cf. A. CLUTTON-BROCK: *William Morris. His Work and Influence*. 1914, pág. 9. <<

[127] D. C. SOMERWELL: *English Thought in the 19th Century*, 1947, 5.ª ed., pág. 153. <<

[128] CHRISTIAN ECKERT: *John Ruskin*, en «Schmollers Jahrbuch», 1902, XXVI, pág. 362. <<

[129] E. BARHO-B. DOBRÉE: *The Victorians and After*, 1938, pág. 112. <<

[130] A. CLUTTON-BROCK: *op. cit.*, pág. 150. <<

[131] *Ibid*., pág. 228. <<

[132] WILLIAM MORRIS: *Art under Plutocracy*, 1883. <<

[133] LOUIS CAZAMIAN: *Le roman social en Angleterre (1830-1850)*, II, 1935, págs. 250 ss.
<<

[134] *Ibid*., I, 1934, págs. 11 sig., 163. <<

[135] W. I, CROSS: *The Development of the English Novel*, 1899, pág. 182. <<

[136] L. CAZAMIAN: *op. cit.*, pág. 8. <<

[137] A. H. THORNDIKE: *Literature in a Changing Age*, 1920, págs. 24 ss. <<

[138] Cf. Q. D. LEAVIS: *Fiction and the Reading Public*, 1939, pág. 156. <<

[139] G. K. CHESTERTON: *Charles Dickens*. 1917, 11.ª ed., págs. 79, 84. <<

[140] AMY CRUSE: *The Victorians and their Books*, 1936, 2.ª ed., pág. 158. <<

[141] OSBERT SIRWELL: *Dickens*, 1932, pág. 15. <<

[142] CF. L. CAZAMIAN: *op. cit.*, I, págs. 209 ss. <<

[143] T. S. JACKSON: *Charles Dickens*, 1937, págs. 22 ss. <<

[144] HUMPHREY HOUSE: *The Dickens World*. 1941, pág. 219. <<

[145] Cf. el discurso que Dickens pronunció en Birmingham el 27 de septiembre de 1869. <<

[146] Cf. HUMPHREY HOUSE: *op. cit.*, pág. 209. <<

[147] TAINE: *Hist, de la litt. anglaise*, 1864, IV, pág. 66. <<

[148] O. SITWELL: *op. cit.*, pág. 16. <<

[149] Q. D. LEAVIS: *op. cit.*, págs. 33 ss., 42 ss., 158 ss., 168 ss. <<

[150] L. CAZAMIAN: *Le roman et les idées en Angleterre*. I, 1923, pág. 183; ELIZABETH S. HALDANE: *George Eliot and her Times*. 1927, pág. 292. <<

[151] P. BOURL’HONNE: *George Eliot*. 1933, págs. 128, 135. <<

[152] ERNEST A. BAKER: *History of the English Novel*, VIII, 1937, págs. 240, 254. <<

[153] E. BATHO-B. DOBRÉE: *op. cit.*, págs. 78 ss., 91 ss. <<

[154] *Middlemarch*, XV. <<

[155] L. CAZAMIAN: *op. cit.*, pág. 108. <<

[156] J. W. CROSS: *George Eliot’s Life as related in her Letters and Journals*. 1885, pág. 230.
<<

[157] F. R. LEAVIS: *The Great Tradition*, 1948, pág. 61. <<

[158] ALFRED WEBER: *Die Not der geistigen Arbeiter* en «Schriften des Vereins für Sozialpolitik», 1920. <<

[159] GEORG LUKÁCS: *Moses Hess und die Probleme der idealistischen Dialektik*, en «Archiv für die Geschichte des Sozialismus und die Arbeiterbewegung», 1926, XII, pág. 123. <<

[160] KARL MANNHEIM: *Ideology and Utopy*, 1936, págs. 136 ss.; *Man and Society in an Age of Reconstruction*. 1940, págs. 79 ss. <<

[161] Cf. HANS SPEIER: *Zur Soziologie der bürgerlichen Intelligenz in Deutschland*, en *Die Gesellschaft*, II, 1929, pág. 71. <<

[162] D. S. MIRSKY: *Contemporary Russian Literature*. 1926, págs. 42 ss. <<

[163] D. S. MIRSKY: *A History of Russian Literature*, 1927, págs. 321 ss. <<

[164] M. N. POKROVSKY: *Brief History of Russia*, I, 1933, pág. 144. <<

[165] D. S. MIRSKY: *Rusia. A Social History*, 1931, pág. 199. <<

[166] JANKO LAVRIN: *Pushkin and Russian Literature*, 1947, pág. 198. <<

[167] D. S. MIRSKY: *A History of Russian Literatura*, págs. 203 ss. <<

[168] *Ibid*., pág. 204. <<

[169] *Ibid*., pág. 282. <<

[170] Th. G. Masaryk, *Zur russischen Geschichts- und Religions-philosophie*, 1913, I, pág. 126. <<

[171] Turguéniev en una carta a Herzen de 8 de nov. de 1862. <<

[172] E. H. CARR: *Dostoiewski*, 1931, pág. 268. <<

[173] NICOLAS BERDIAEFF: *L’Esprit de Dostoiewski*, 1946, pág. 18. <<

[174] D. S. MIRSKY: *A Hist. of Russian Lit.*, pág. 219. <<

[175] E. H. CARR: *op. cit.*, págs. 281 ss. <<

[176] *Ibid*., págs. 267 ss. <<

[177] DOSTOIEVSKI: *Diario de un escritor*, febrero de 1877. <<

[178] EDMUND WILSON: *The Wound and the Bow*: 1941, pág. 50; REX WARNER: *The Cult of Power*, 1946, pág. 41. <<

[179] Cf. D. S. MEREZCHKOVSKI: *Tolstoi und Dostoiewski*, 1903, pág. 232. <<

[180] VLADIMIR POZNER: *Dostoievski et le roman d’aventure*, en *Europe*. XXVII, 1931. <<

[181] *Ibid*., págs. 135 ss. <<

[182] Cf. LEO SCHESTOW: *Dostojewski und Nietzsche*, 1924, págs. 90 sig. <<

[183] THOMAS MANN: *Goethe und Tolstoi*, en *Bemühungen*, 1925, pág. 33. <<

[184] N. LENIN: *L. N. Tolstoi* (1910). En N. Lenin-G. Plechanow, *L. N. Tolstoi im Spiegel des Marxismus*. 1928, págs. 42-44. <<

[185] D. S. MIRSKY: *Contemp. Russ. Lit.*, pág. 8. <<

[186] *Ibid.*, pág. 9; JANKO LAVRIN: *Tolstoi*, 1944, pág. 94. <<

[187] D. S. MEREZCHKOVSKI: *op. cit.*, pág. 213. <<

[188] GEORG LUKÁCS: *Nagy orosz realisták*, Budapest, 1946, pág. 92. <<

[189] TOLSTÓI: *¿Qué es el arte?*, XVI. <<

[190] Cf. TH. MANN: *Die Forderung des Tages*, 1930, pág. 283. <<

[191] MAXIM GORKY: *Literature and Life*, 1946, pág. 74. (Ed. cast., *Literatura y vida*.) <<

[192] Th. Mann, *Die Forderung des Tages*, pág. 278. <<

[193] ANDRÉ BELLESSORT: *Les intellectuels et l'avènement de la Troisième République*, 1931, pág. 24. <<

[194] PAUL LOUIS: *Histoire du Socialisme en France de la Révolution à nos jours*. 3.ª ed., 1936, págs. 236 ss. <<

[195] A. BELLESSORT: *op. cit.*, pág. 39. <<

[196] WERNER SOMBART: *Der moderne Kapitalismus*, III, 1, 1927, págs. XII ss. <<

[197] PAUL LOUIS: *op. cit.*, págs. 242, 216 ss. <<

[198] Cf. HENRY FORD: *My life and Work*. 1922, pág. 155. <<

[199] W. SOMBART: *op. cit.*, III, 2, págs. 603-607; *Die deutsche Volkswirtschaft im 19. Jahrhundert*. 7.ª ed., 1927, págs. 397 ss. <<

[200] Cf. PIERRE FRANCASTEL: *L’Impressionnisme*, 1937, págs. 25 sig., 80. <<

[201] GEORG MARZYNSKI: *Die impressionistische Methode*, en «Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstwiss.», XIV, 1920. <<

[202] GEORGES RIVIÈRE: *L'Exposition des impressionnistes. L'Impressionniste*. «Journal d'Art», 6 abril 1877. Reimpreso en L. Venturi, *Les archives de l'Impressionnisme*. 1939, II, pág. 309. <<

[203] ANDRÉ MALRAUX: *The Psychology of Art*, en «Horizon», 1948, núm. 103, pág. 55. (Ed. cast., *Psicología del arte*.) <<

[204] G. MARZYNSKI: *op. cit.*, pág. 90. <<

[205] *Ibid*., pág. 91. <<

[206] JOHN REWALD: *The History of Impressionism*, 1946, págs. 6 ss. (Ed. cast., *Historia del impresionismo*.) <<

[207] ALBERT CASSAGNE: *La théorie de l’art pour l’art en France*, 1906, pág. 351. <<

[208] E. y J. DE GONCOURT, *Journal*. 1 mayo 1869. Ed. cit., III, pág. 121. <<

[209] HENRI FOCILLON: *La peinture aux XlXe et XXe siècles*, 1928, pág. 200. <<

[210] PAUL BOURGET: *Essais de psychologie contemporaine*, 1885, pág. 25. <<

[211] CHARLES SEIGNOBOS: *L'évolution de la Troisième République*, en E. LAVISSE: *Hist. de la France Contemp.*, VIII, 1921, págs. 54 ss. <<

[212] HENRI BÉRENGER: *L'aristocratie intellectuelle*. 1895, pág. 3. <<

[213] ALBERT THIBAUDET: *Hist. de la litt. franç. de 1789 à nos jours*, 1963, pág. 430. <<

[214] E. R. CURTIUS: *Maurice Barrès*, 1921, pág. 98. <<

[215] JULES HURET: *Enquête sur l'évolution littéraire*, 1891, págs. XVI ss. <<

[216] E. y J. DE GONCOURT, *Idées et sensations*, 1866. <<

[217] NIETZSCHE: *Menschliches, Allzumenschlicbes*. pág. 155. (Ed. cast., *Humano, demasiado humano*.) <<

[218] BAUDELAIRE: *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*. 1861. <<

[219] BAUDELAIRE: *Le peintre de la vie moderne,* 1863, en *L’art romantique,* ed. Ernest Raynaud, 1931, pág. 79. <<

[220] VILLIERS DE L'LSLE-ADAM: *Contes cruels*, 1883, págs. 13 ss. (Ed. cast., *Cuentos crueles*.) <<

[221] ÉMILE TARDIEU: *L'ennui*. 1903, págs. 81 ss. <<

[222] E. VON SYDOW: *Die Kultur der Dekadenz*, 1921, pág. 34. <<

[223] PETER QUENNEL: *Baudelaire and the Symbolists*. 1929, pág. 82. <<

[224] MAX NORDAU: *Entartung*, 1896, 3.ª ed., II, pág. 102. <<

[225] BAUDELAIRE: *Journaux intimes*, ed. Ad. van Bever, 1920, pág. 8. <<

[226] THOMAS MANN: *Kollege Hitler. Das Tagebuch*, ed. Leopold Schwarzschild, 1939. <<

[227] Cf. RENÉ DUMESNIL: *L'époque réaliste et naturaliste*, 1945, págs. 31 ss.; ERNEST RAYNAUD: *Baudelaire et la réligion du dandysme*. 1918, págs. 13 ss. <<

[228] BAUDELAIRE: *Oeuvres posthumes*, ed. J. Crépet, I, págs. 223 ss. <<

[229] ANTÓN CHÉJOV: *Missius. Erzählung eines Künstlers*. en *Meistererzählungen*, ed. Iván Schmeliov, 1946, págs. 551 ss. <<

[230] *Le Figaro*. 18 sept. 1886. <<

[231] A. THIBAUDET: *op. cit.*, pág 485. <<

[232] *Ibid*., pág. 489. <<

[233] J. HURET: *op. cit.*, pág 60. <<

[234] Cf. ERNEST RAYNAUD: *La Mêlée symboliste*, 1920, II, pág. 163. <<

[235] JOHN CHARPENTIER: *Le symbolisme*, 1927, pág. 62. <<

[236] Charles Mauron, en la introducción a la traducción inglesa de Roger Fry de los poemas de Mallarmé, 1936, pág. 14. <<

[237] GEORGES DUHAMEL: *Les poètes et la poésie*. 1914, págs. 145 sig. <<

[238] Cf. ROGER FRY: *An Early Introduction to Mallarmé's Poems*, 1936, págs. 296, 302, 304-306. <<

[239] HENRI BREMOND: *La poésie pure*, 1926, págs. 16-20. <<

[240] E. y J. DE GONCOURT, *Journal*. 23 de febrero, 1893, IX, pág. 87. <<

[241] J. HURET: *op. cit.*, pág. 297. <<

[242] Cf. C. M. BOWRA: *The Heritage of Symbolism*, 1943, pág. 10. <<

[243] G. M. TURNELL: *Mallarmé*, en *Scrutiny*, 1937, V, pág. 432. <<

[244] J. HURET: *op. cit.*, pág. 23. <<

[245] H. M. LYND: *England in the Eighteen-Eighties*. 1945, pág. 17. <<

[246] *Ibid*., pág. 8. <<

[247] BERNHARD FEHR: *Die engl. Lit. des 19. u. 20. Jahrh.*, 1931, pág. 322. <<

[248] BAUDELAIRE: *Le peintre de la vie moderne*, págs. 73 ss. <<

[249] J.-P. SARTRE: *Baudelaire*, 1947, págs. 166 ss. (Ed. cast., *Baudelaire*.) <<

[250] BAUDELAIRE: *Le peintre*, etc., pág. 50. <<

[251] L. CAZAMIAN, *Le roman et les idees en Angleterre (1880-1900)*, 1935, pág. 167. <<

[252] F. R. LEAVIS: *The Great Tradition*, 1948, *passim*. <<

[253] H. HATZFELD: *Der französische Symbolismus*, 1923, pág. 140. <<

[254] Cf. D. S. MIRSKY: *Modern Russian Lit.*, 1925, págs. 84 ss. <<

[255] JANKO LAVRIN: *An Introduction to the Russian Novel*, 1942, pág. 134. <<

[256] TH. MANN: *Versuch über das Theater*, en *Rede und Antwort*, 1916, pág. 55. <<

[257] PAUL ERNST: *Ein Credo*, 1912, pág. 227. <<

[258] PAUL ERNST, *Der Weg zur Form*, 1928, 3.ª ed., págs. 42 ss. <<

[259] IBSEN: *Sämtl. Werke*. X, 1904, pág. 40. Carta de 12 sept. 1865. <<

[260] HALVDAN KOHT: *The Life of Ibsen*, 1931, pág. 63. <<

[261] M. C. BRADBROOK, *Ibsen*, 1946, págs. 34 ss. <<

[262] IBSEN, *Sämtl. Werke*. X, pág. 169. <<

[263] HOLBROOK JACKSON: *The Eighteen Nineties*, 1939 (1913), pág. 177. <<

[264] Carta a Mehring de 14 de julio de 1893; Marx-Engels, *Correspondence*, 1934, págs. 511 ss. <<

[265] ERNEST JONES: *Rationalism in Every Day Life*, leído en el Primer Congreso Internacional de Psicoanálisis, 1908. En *Papers on Psycho-Analysis*, 1913. <<

[266] KARL MANNHEIM: *Ideology and Utopia*. 1936, págs. 61 ss. <<

[267] TH. MANN: *Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte*, en *Die Forderung des Tages*, 1930, págs. 201 ss. <<

[268] S. Freud, *Die Zukunft einer Illusion*, en *Ges. Werke*. XIV, 1948, pág. 377. (Ed. cast., *El porvenir de una ilusión*.) <<

[269] NIETZSCHE: *Werke*. 1895, ss., XVI, pág. 19. <<

[1] HERMANN KEYSERLING: *Die neuentstehende Welt*, 1926; James Burham, *The Managerial Revolution*, 1941. <<

[2] M. J. BONN: *The American Experiment*. 1933, pág. 285. <<

[3] JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *La rebelión de las masas*, 1930. <<

[4] ERNST TROELTSCH: *Die Revolution in der Wissenschaft*, en «Ges. Schriften», IV, 1925, pág. 676. <<

[5] HENRI MASSIS: *La défense de l’Occident*, 1927. <<

[6] HERMANN HESSE: *Blick ins Chaos*, 1923. <<

[7] ANDRÉ MALRAUX: *Psychologie de l’art*, 1947. <<

[8] ANDRÉ BRETON: *What is Surrealism?*, 1936, págs. 45 ss. (Ed. cast., *¿Qué es el surrealismo?*) <<

[9] JEAN PAULHAN: *Les fleurs de Tarbes*, 1941. <<

[10] JACQUES RIVIÈRE: *Reconnaissance à Dada*, en «Nouvelle Revue Française», 1920, XV, págs. 231 ss.; MARCEL RAYMOND: *De Baudelaire au surréalisme*, 1933, pág. 390. (Ed. cast., *De Baudelaire al surrealismo*.) <<

[11] ANDRÉ BRETON: *Les pas perdus*, 1924. (Ed. cast., *Los pasos perdidos*.) <<

[12] TRISTAN TZARA: *Sept manifestes dada*, 1920. (Ed. cast., *Siete manifiestos dada*.) <<

[13] FRIEDRICH GUNDOLF: *Goethe*. 1916. <<

[14] MICHAEL AYRRON: *A Master of Pastiche*. *New Writing and Daylight*. 1946, págs. 108 ss.
<<

[15] RENÉ HUYCHE-GERMAN BAZIN: *Histoire de l’art contemporain*, 1935, pág. 223. <<

[16] CONSTANT LAMBERT: *Music ho!*, 1934. <<

[17] EDMUND WILSON: *Axel's Castle*, 1931, pág. 256. <<

[18] ANDRÉ BRETON: *(Premier) Manifeste du surréalisme*, 1924. <<

[19] LOUIS REYNAUD: *La crise de notre littérature*, 1929, págs. 196 ss. <<

[20] Cf. CHARLES DU BOS: *Approximations*, 1922; Benjamin Crémieux, XX^{e} *siècle*, 1924; Jacques Rivière, *Marcel Proust*, 1924. <<

[21] J. TH. SOBY: *Salvador Dalí*, 1946 pág. 24. <<

[22] ANDRÉ BRETON: *Le surréalisme et la peinture*, 1928; (ed. cast., *El surrealismo y la pintura*); *What is surrealism?*, pág. 67. <<

[23] ANDRÉ BRETON: *Second manifeste du surréalisme,* 1930; MAURICE NADEAU: *Histoire du surréalisme*, 1945, 2.ª ed., pág. 176; (ed. cast., *Historia del surrealismo*). <<

[24] JULIEN BENDA: *La France byzantine*, 1945, pág. 48. <<

[25] Cf. E. R. CURTIUS: *Französischer Geist im neuen Europa*, 1925, págs. 75 ss. <<

[26] Cf. EMIL LEDERER-JAKOB MARSCHAK: *Der neue Mittelstand*, en *Grundriss der Sozialökonomik*, IX, 1, 1926, págs. 121 ss. <<

[27] WALTER BENJAMIN: *L’oeuvre d’art a l’époque de sa reproduction mécanisée*, en «Zeitschr. für Sozialforschung», 1936, V/l, pág. 45. <<